

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
Por que fotografia? Por que espaço construído?	20
PARTE I Olhares sobre a arquitetura: matrizes história e crítica da representação e problematização fotográfica da arquitetura	
Capítulo 1 Incursões contemporâneas	39
Capítulo 2 A invenção das origens	64
Capítulo 3 A construção de uma abordagem – o campo em expansão	111
PARTE II <i>De, com, depois</i>: arquiteturas fotográficas ou três princípios do campo em expansão	
Capítulo 4 O olhar fotográfico e a arquitetura <i>da</i> fotografia	138
Capítulo 5 O objeto fotográfico e a arquitetura <i>com</i> a fotografia	191
Capítulo 6 O espaço fotográfico e a arquitetura <i>depois da</i> fotografia	191
PARTE III Arquiteturas do olhar: resistir ao achatamento do espaço com experimentações autorais	
Capítulo 7 A coesão de um sistema: a experiência do estranhamente familiar	243
Capítulo 8 Arquiteturas do olhar	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS	251
BIBLIOGRAFIA	257

INTRODUÇÃO

Por que fotografia? Por que ambiente construído?

Abordar a representação da arquitetura e do espaço construído na fotografia – e não em outra forma de representação – justifica-se, primeiramente, por ser essa a minha prática artística. A fotografia é, portanto, o campo onde vejo questões se formarem – questões que me movem como sujeito e que também movem o mundo. Dentre essas questões, uma delas é central ao desenvolvimento desta pesquisa: em que medida e de quais maneiras a prática artística contemporânea da fotografia nos permite investigar modos de compreender, produzir e vivenciar a arquitetura e o ambiente construído?

A fotografia compreende um tipo de imagem muito específica, cuja condição técnica demandou, desde sua invenção, uma suposta autonomia do meio com relação ao sujeito que opera o aparelho fotográfico. Para Henry Fox Talbot, a fotografia era o *lápiz da natureza*, conforme ele intitulou seu livro, impresso em seis partes entre 1844-1846 (ROUILLÉ & LEMAGNY, 1987). Esse tipo de abordagem atribui ao meio fotográfico a capacidade de reproduzir fielmente a natureza, característica sensivelmente discutida desde 1839, quando a fotografia foi oficialmente apresentada ao mundo, sendo patenteada pelo governo francês (ROUILLÉ & LEMAGNY, 1987, p. 20). Até hoje, a fotografia é um campo movediço, sobretudo em razão dos interesses sociais que atribuem a ela a capacidade de revelação da verdade¹, conforme argumenta Joan Fontcuberta (FONTCUBERTA, 2010, p. 14-23).

Segundo a fotógrafa Fiona Hackett, em meados de 1850 surgiu o que ela define como uma forma de arte composta que poderia ser descrita como “fotografia e arquitetura” (HACKETT, 2009, p. 108). No entanto, o que Hackett chama de forma de arte composta privilegiou, durante muito tempo, um tipo de relação entre os dois campos marcada por uma suposta fidelidade entre imagem fotográfica e realidade objetiva. Na segunda metade do século XX, essa relação decorreu, sobretudo, de uma abordagem definida como abordagem ontológica da

¹ Sobre a relação entre fotografia e verdade como estratégia política para controle social, ver FONTCUBERTA, 2010.

fotografia. Segundo essa abordagem, a fotografia é necessariamente um meio transparente de acesso ao referente – e por isso mesmo ela tende a ser fiel à sua representação.

A vertente teórica que estudo a ontologia da fotografia – na qual se destacam, como veremos, Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Roland Barthes e Phillippe Dubois – preocupou-se em discernir o grau zero da imagem fotográfica e concluiu que a porção irreduzível da fotografia está na sua natureza indiciária. A origem desse pensamento está na teoria semiológica segundo Charles S. Peirce, que se utilizou da fotografia para explicar o índice como classe de símbolos. Isso contribuiu para que se desenvolvesse uma abordagem que atribui o valor máximo da imagem fotográfica à sua condição de marca ou rastro da realidade: a fotografia seria a impressão da “digital” de um objeto num determinado tempo-espaço, um rastro de sua presença; máscara mortuária do que um dia já teria existido em frente à câmera.

A abordagem ontológica da fotografia, que caracteriza essa imagem como índice das coisas no mundo, diferencia esse tipo de imagem como uma superfície colada à realidade e contribui, assim, para a construção de um discurso de fidelidade da imagem àquilo que ela representa. Um discurso que combina dados semióticos denotativos com dados semióticos conotativos, como escreve o teórico Philippe Dubois sobre os discursos de descrição e construção de sentido na fotografia (DUBOIS, 2013). Descolando-se dessa corrente teórica, outros teóricos – como o francês André Rouillé, o catalão Juan Fontcuberta e o norte-americano Eduardo Cadava – ocuparam-se em fazer desdobrar a abordagem indiciária. Eles o fizeram por meio de investigações que focam menos no estudo da ontologia da imagem fotográfica e mais nas relações sociais e artísticas da fotografia na estruturação de uma determinada sociedade, na estruturação dos seus modos de ver e de se relacionar com o mundo.

Mas falar *da fotografia* como um campo de pensamento único – isto é, dotado de uma lógica universal baseada no seu princípio mecânico ou digital – não é o objetivo desta pesquisa. O que move esta investigação é especular sobre possíveis relações entre espaço e imagem, arquitetura e fotografia, ambiente construído e imagem fotográfica em prol da constituição de um tipo de conhecimento que tem implicações tanto para o campo da fotografia quanto para o da arquitetura. Trata-se de um tipo de conhecimento que não é exclusivamente arquitetônico nem exclusivamente fotográfico. Esse tipo de conhecimento é uma espécie de “produto” ou possível resultante da experiência de produção e/ou recepção de propostas artísticas de

natureza fotográfica a partir de uma abordagem que chamei de *campo em expansão*. Compreender essas propostas fotográficas, que tematizam a arquitetura, a partir da abordagem que proponho nesta tese significa compreendê-las como atualizações dentro de um lugar de existência comum à arquitetura e à fotografia. Nesse lugar, os limites entre um campo e outro são temporariamente suspensos em função de uma imaginação dedicada a produzir, vivenciar e compreender o espaço construído que nos cerca. Uma imaginação – visual e espacial – que acaba por revelar não as visibilidades mais óbvias, mas a invisibilidade relutante de hábitos e modos de se relacionar com o espaço construído e com suas representações que tenham sido porventura recalçadas por tradições dominantes.

Como sugere André Rouillé, “no singular, ‘a’ fotografia não existe” (ROUILLÉ, 2009, p. 18). Assim, a fotografia compreende várias fotografias; por isso, é preciso considerar as diferenças, delimitar um *corpus* e selecionar práticas e vertentes a fim de entender apropriadamente esse campo de conhecimento tão variado – e, ao mesmo tempo, tão tendenciosamente reduzido à discussão sobre o “grau zero” de sua escrita, discussão herdada da década de 1980. Já que não pretendo me dirigir à fotografia como um todo – ou seja, como uma entidade unitária delimitada dentro da sua ontologia –, proponho analisar um conjunto de práticas fotográficas contemporâneas sobre o ambiente construído. Ao ser abordado dentro de um novo espaço conceitual, esse ambiente permite explorar os desdobramentos conceituais e práticos possíveis. Esse novo espaço conceitual, o *campo em expansão*, resulta da identificação de uma pulsão espacial nas propostas fotográficas aqui reunidas. Tal pulsão demanda não somente uma disposição teórica visual para abordá-las, mas também uma disposição teórica marcadamente arquitetônica para dar conta do universo de questões ali implicado.

A proposição dessa nova abordagem apareceu diante de uma bibliografia bastante rica sobre a relação entre arquitetura e fotografia, mas tendenciosamente contaminada por três tendências. Em primeiro lugar, a do discurso de fotógrafos de arquitetura, cujos principais objetivos tendem a se resumir na elaboração de um excelente material, de natureza descritiva, a fim de apresentar uma edificação nos seus melhores ângulos e sob as melhores condições naturais ou artificiais possíveis. Em segundo, a do discurso de teóricos da arte que tematizam a fotografia artística urbana, mas que tendem a concentrar-se nos desdobramentos exclusivamente fotográficos da obra. Em terceiro, a do discurso de teóricos da arquitetura e do urbanismo que

tendem a abordar as fotografias de arquitetura ou as fotografias urbanas do ambiente construído como superfícies transparentes de acesso ao referente da representação. Proponho agora evidenciar essas tendências a partir de análises de determinados exemplares que considero mais expressivos da literatura sobre o assunto.

A abordagem apresentada pelos fotógrafos de arquitetura Cervin Robinson e Joel Herschman, no livro *Architecture transformed* (1987), apresenta um panorama das influências entre fotografia e arquitetura de 1839 a 1987. A abordagem privilegia um tom geral de revisão histórica dos tipos de fotografia de arquitetura predominantes em cada uma das cinco “fases” diferentes que eles localizam nessa extensa periodização. Essa periodização da história da fotografia de arquitetura, que vai ao encontro de algumas periodizações da história da arquitetura, evidencia uma íntima relação entre o pensamento arquitetônico e o fotográfico. No entanto, parece claro nessa relação que as mudanças na arquitetura precedem as do discurso fotográfico e de seus modos de construção – fato que posiciona a fotografia, na sua relação com a arquitetura, como um meio de divulgação ou registro e não propriamente como lugar de pensamento sobre o espaço construído.

Diferentemente de Robinson e Herschman, Mary N. Woods, em *Beyond the architect's eye* (2009), não propõe um panorama da fotografia de arquitetura, mas especula, como teórica e historiadora da arquitetura, de que maneira a fotografia foi (e ainda é) determinante na construção do imaginário arquitetônico. Focando nas relações entre esses campos durante o modernismo, Woods explora o papel da fotografia na seleção de cânones modernistas, como a própria *Fallingwater*, de Frank Lloyd Wright. Para ela, a fotografia que Bill Edrich realizou dessa edificação moderna na década de 1930 continua a ser a principal referência dessa arquitetura – e, muitas vezes, o único modo de acessá-la. Além disso, a imagem estimula os visitantes a buscar refazer a fotografia a partir do mesmo ângulo, numa espécie de metafotografia. Woods considera problemático que a imagem condicione a experiência da arquitetura a ponto de guiar a experiência da realidade objetiva no espaço construído. A autora resgata também o papel de fotografias na consolidação de uma imaginação construtora, especialmente norte-americana, como acontece com duas imagens do Flatiron Building, em Nova York, realizadas por Robert Steichen e Alfred Stieglitz, no início do século XX. Importantes referências fotográficas nesse momento histórico, esses fotógrafos contribuíram, por meio dessas imagens, na consolidação da ideia de verticalidade enquanto fator identitário

daquela cidade norte-americana. Devido ao engajamento de Woods com uma pesquisa sobre o modo como a fotografia e o cinema moldam o imaginário arquitetônico e condicionam a experiência do espaço, a autora acaba por avaliar muito timidamente os desdobramentos dessa relação na linguagem fotográfica em si, e privilegiar quase que exclusivamente uma abordagem transparente desse tipo de imagem.

Na coletânea *Take place: photography and place from multiple perspectives* (2009), a editora Helen Westgeest reúne teóricos de diferentes áreas de origem para elaborar, de modo multidisciplinar, a relação entre fotografia e espaço ou, mais especificamente, entre fotografia e arquitetura. Apesar dessa intenção plural na abordagem do tema, predomina o aspecto artístico da relação entre fotografia e espaço – a partir da tripla ocorrência, como objeto de estudo central, de trabalhos do artista Gordon Matta-Clark. Poucos artigos apresentam um trânsito mais fluido na relação entre teoria da fotografia, teoria da arte e teoria da arquitetura – com exceção talvez do artigo “Empty spaces haunted by presence”, de Caroline van Eck, no qual a relação entre espaço e imagem fotográfica é elaborada sistematicamente de modo mais visceral, no sentido de compartilhamento de uma raiz de pensamento comum a um e outro campo. O predomínio do discurso artístico oferece, no entanto, incursões muito válidas em recontextualizações de conceitos próprios à teorização sobre o espaço no mundo contemporâneo, como *deslocamento*, *desfiguração* e *deformação*.

Em *Zoomscape* (2004), o teórico da arte Mitchell Schwarzer analisa a relação entre arquitetura e fotografia como um dos fundamentos para o conceito de *zoomscape*, que ele apresenta nessa obra. Segundo Schwarzer, esse conceito propõe compreender qual seria o estatuto da arquitetura depois das profundas alterações da nossa percepção do espaço construído a partir do advento e do desenvolvimento das tecnologias do transporte e dos meios de comunicação. Para ele, “viver num mundo no qual a percepção cotidiana de cada um é composta de fragmentos imagéticos retirados de todo o globo é participar de uma profunda transformação da percepção”. (SCHWARZER, 2004, p. 21, tradução nossa). O livro de Schwarzer aborda também a relação da arquitetura com as estradas de ferro, o automóvel, o avião, o filme e a televisão, a partir do mesmo viés da expansão da percepção, que tais tecnologias e meios possibilitaram.

É central, na argumentação de Schwarzer, que a separação entre lugares reais e simulados – isto é, entre edificações presentes na realidade objetiva e suas representações – não mais

procede, já que “num mundo repleto de entretenimento, turismo e aventura, nós agora habitamos um tipo de espaço diferente daquele colocado pelas teorias tradicionais da perspectiva geométrica”. (SCHWARZER, 2004, p. 21, tradução nossa). Assim, como forma de contestar também as classificações estilísticas ou históricas, que tendem a pré-definir o tipo de fotografia e sua relação com a arquitetura, Schwarzer, no capítulo sobre a fotografia, reúne fotógrafos de arquitetura com artistas fotógrafos que tematizam a arquitetura nos seus trabalhos. A essa múltipla reunião, o autor aplica uma leitura formalística que agrupa as manifestações transversalmente no tempo de acordo com as seguintes matrizes formais: “frontalidade e centralidade”, “ângulos do contexto”, “detalhes” e “cidade ajuntada”. Dentro desses grupos formais, Schwarzer busca elaborar como a prática fotográfica altera profundamente nossa relação com a arquitetura por meio de características visuais da imagem ou processuais da atividade artística.

O amplo recorte temporal – que vai desde a descoberta do meio fotográfico até a época da publicação do livro – permite a Schwarzer uma seleção dentro de um largo espectro de possibilidades visuais. Os critérios de seleção parecem ser a possibilidade de os trabalhos fundamentarem o conceito de *zoomscape* ou apresentarem, inversamente, a possibilidade de o conceito de *zoomscape* fazer desdobrar as leituras dos trabalhos selecionados. Como isso não fica claro no texto de Schwarzer, a seleção pode parecer arbitrária às vezes. Contra essa arbitrariedade dos critérios seletivos, Schwarzer recorre a fundamentos para dialogar com o seu conceito de *zoomscape* tanto na teoria da fotografia em geral como numa bibliografia mais específica sobre arquitetura e fotografia². Em alguns momentos da obra, esse conceito parece perder sua força estruturadora das análises e deixa de promover a novidade do olhar na leitura das imagens que Schwarzer apresenta – como a introdução do livro promete.

Nesse contexto de investigação sobre imagem e arquitetura, destacam-se os seguintes textos de Anthony Vidler, teórico e historiador da arquitetura: “Staging lived space” (2001), sobre o trabalho do artista norte-americano James Casebere, e determinados artigos da coletânea *Warped space* (2001), que contempla diversas mídias e inclui trabalhos de vários artistas. Em “Staging lived space”, Vidler aborda as fotografias de Casebere como proposta artística que evidencia a relação entre a geometria apolínea da arquitetura vivida e a indeterminação

² Schwarzer se vale do livro *Architecture transformed*, de Cervin Robinson, que apresentei anteriormente; utiliza-se também de vários trabalhos de Julius Schulman, fotógrafo de arquitetura – por exemplo, o livro *Architecture and its photography*.

dionisíaca de memórias recalçadas. Nas análises de Vidler, Casebere faz existir nas suas imagens um espaço onde modelos arquitetônicos tangíveis tomam formas de espaços do inconsciente, espaços do medo e da ansiedade, recalçados dentro da tradição moderna. Para Vidler, Casebere cria um lugar onde a separação entre as instâncias do consciente e inconsciente torna-se surpreendentemente difusa e incerta. Ao analisar as fotografias de Casebere, Vidler recorre, portanto, não somente à história da arquitetura – a fim de contextualizar no tempo os modelos prisionais reconstruídos por Casebere –, mas, sobretudo, à sua própria abordagem psicanalítica da arquitetura, que ele desenvolve principalmente na coletânea de textos *Architectural uncanny* (1991), a partir de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Por meio de um desdobramento da teoria psicanalítica, ele aborda as imagens de Casebere como superfícies que desestabilizam a ideia de fotografia como registro do inconsciente óptico – proposta por Walter Benjamin – e que são como atualizações do inconsciente espacial. Essas atualizações condicionam a criação de espaços tangíveis de medos e desejos do homem, modelos de construções arquitetônicas que fazem emergir arquétipos espaciais recalçados na tradição.

O lugar crítico que Vidler constrói apresenta um rigor analítico primoroso não só em termos de teoria e história da arquitetura, como também em termos de teoria da arte. No entanto, sem aprofundar-se nos meandros da teoria da fotografia, ele foca sua matriz teórica sobre esse tema nos escritos de Walter Benjamin, especialmente em “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Vidler utiliza-se da abordagem psicanalítica – que, estimulada também pela leitura de Benjamin, foi construída ao longo de sua produção intelectual – para ligar os aspectos da história da arquitetura àqueles da atividade artística de Casebere. Nessa articulação, promove uma análise da obra do artista norte-americano capaz de avançar a discussão sobre as psicopatologias dos espaços contemporâneos por meio do viés visual da fotografia. “Nesse sentido o instrumento ótico (a fotografia) revê o instrumento espacial (o lugar) não somente para transmitir o ‘inconsciente ótico’ mas para revelar o inconsciente espacial através de meios óticos”³. (VIDLER in CASEBERE, 2001 b, p. 15, tradução nossa).

³ Texto original: “In this way the optical instrument (the photograph) reviews the spatial instrument (the setting) in order not simply to transmit, an “optical unconscious” but rather to reveal a spatial unconscious through optical means”. (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 15)

A partir do pressuposto de que a fotografia é uma proposta artística, a estrutura da abordagem de Vidler recorre, portanto, a fundamentos da teoria da arte, da história e da teoria da arquitetura e a uma costura desses fundamentos por meio de um fio condutor – embasado na psicanálise – que ultrapassa os campos. Essa estrutura possibilita-o extrapolar tipos de abordagem recorrentes da relação entre fotografia e arquitetura, que tendem por um lado a ater-se à transparência da imagem e ao predomínio do objeto arquitetônico ou, por outro, ao isolamento da experiência fotográfica dentro do campo artístico. Tais abordagens estimulam pouca ou nenhuma análise das implicações dessas práticas e dessas experiências em termos de modos de compreensão, produção e vivência dos ambientes construídos – processos nos quais a realidade objetiva e a representação são fatores construtores do mesmo real.

O tipo de abordagem da relação entre arquitetura e fotografia desenvolvida por Vidler – como nesse texto específico que apresentei anteriormente – e por Schwarzer – por exemplo, no livro *Zoomscape* (2004) – constitui importantes pontos de partida e balizadores indispensáveis para a abordagem que proponho nesta pesquisa. Encontro nessas duas referências, em especial, um trânsito crítico entre fundamentos da teoria da arquitetura, teoria da fotografia e teoria da arte que criam um ambiente propício para o desdobramento de um tipo específico de análise. Nesse tipo de análise, o diferencial está em reiluminar aspectos dos campos disciplinares envolvidos na operação, desde um lugar especial onde as fronteiras entre esses mesmos campos são temporariamente suspensas. Acredito que esse lugar entre a arquitetura e a fotografia é uma zona de intercessão “inventada”, criada, na qual um largo conjunto de propostas artísticas fotográficas contemporâneas se atualiza em novos tipos de experiências – ainda sem lugar e sem nome –, que articulam imagem, corpo e espaço.

Esse campo comum – que chamo *campo em expansão* – não é uma estrutura fixa de classificação estilística de obras fotográficas nem um espaço transdisciplinar permanente entre arquitetura e fotografia. Trata-se de um lugar provisório, eventual, que se forma na medida em que determinados aspectos dos processos artísticos fotográficos e da relação deles com a arquitetura possibilitam experimentar ou vislumbrar novos modos de abordagem do espaço construído, novas formas de compreensão, produção e vivência do ambiente que nos cerca.

Antes de entrar nesse novo campo de atualizações fotográficas – espaço conceitual de superação dos limites disciplinadores da arquitetura e da fotografia –, proponho introduzir o

leitor num universo de imagens fotográficas contemporâneas que tematizam o espaço construído. O objetivo é percorrer fluidamente o lugar de onde surgem as questões que ajudam a formular o problema aqui investigado e que concernem às formas com que esse tipo de imagem permite acessar modos de se relacionar com o espaço – sejam velhos modos, que foram recalcados por determinadas tradições, ou novos modos, índices de espacialidades ainda por vir. Esse percurso acontecerá a partir de uma breve incursão por vários olhares sobre a arquitetura.

Assim, a primeira parte da tese – *Olhares sobre a arquitetura: matrizes histórica e crítica da representação e da problemática fotográfica da arquitetura* – compreende três capítulos. O primeiro capítulo apresenta um percurso pelo lugar onde nascem a problemática central da tese e as questões a ela relacionadas. Esse lugar é composto por vários olhares sobre a arquitetura. Nesse momento, o leitor é conduzido a entrar no universo de propostas artísticas, cujo corpo de obras estimula a abordagem a ser proposta. Esses são trabalhos que circulam em ambiente artístico, sendo reconhecidos tanto em instituições de arte, como fora delas. Entre os trabalhos que apresento no primeiro capítulo estão fotografias urbanas do artista alemão Thomas Struth, das norte-americanas Carry Mae Weems e Jennifer Williams e dos brasileiros Vik Muniz, Claudia Jaguaribe e Dirceu Maués. Alguns dos trabalhos que aparecem nesse capítulo serão retomados na segunda parte desta pesquisa. Evocadas no momento inicial do texto, tais fotografias ensejam um lugar de problematização – e não uma análise propriamente, que, direcionada para a formulação de uma teoria, será desenvolvida na segunda parte da tese. Inaugurar a pesquisa com um percurso por esse lugar criado a partir da experiência da imagem – e que incita questões primordiais à tese – coloca a imagem como força-motor de todo o texto, como aquilo que o alimenta e que movimenta a discussão a ser proposta.

No segundo capítulo, exploro um recorte temporal que funcione como uma espécie de origem inventada do tipo de imagem que constitui o objeto de pesquisa da tese. Acredito que esse universo de imagens contemporâneas tem sua origem em torno da década de 1970. Tal recorte temporal e histórico acontece em função de um processo de sensível avanço de artistas fotógrafos sobre a temática da arquitetura e do ambiente construído, em razão de mudanças no campo da teoria da arquitetura e também no campo da fotografia. Além de discussões fotográficas específicas, o contexto histórico em questão compreende mudanças nos

paradigmas artísticos em geral, como a discussão sobre a convenção escultura, levantada por Rosalind Krauss (KRAUSS, 1979); e os trabalhos de arte conceitual, *land art*, *site specific* e *performances*, que se utilizavam da fotografia como índice, marca de suas existências. A presença da fotografia nesses trabalhos aparece inicialmente como instrumento de registro, mas imediatamente ela passou a ser adotada como modo de pensamento, o que afetou diversos processos artísticos internamente.

O contexto das décadas de 1960 e 1970 contribui também para compreender porque utilizo frequentemente o termo “ambiente ou espaço construído”, e não exclusivamente o termo “arquitetura”. O termo “ambiente construído” (*built environment*) foi cunhado no contexto norte-americano dessas décadas com o objetivo de constituir um campo multidisciplinar que envolvesse o estudo de questões políticas, sociais e culturais na construção de edificações e da paisagem urbana. Portanto, não se trata de um estudo sobre a evolução de estilos canônicos, que enfatize a influência dos trabalhos de indivíduos específicos ou de determinadas vanguardas, como geralmente ocorre na história da arquitetura. Trata-se de um campo que tem os seguintes interesses: arquitetura do cotidiano (HARRIS & BERKE, 1997, p. 2-8), arquiteturas sem arquitetos (como Bernard Rudofsky afirma no seu livro *Architecture without architects*, de 1964), construções prosaicas e paisagem edificada pelo homem na cidade.

É esse tipo de paisagem, a do ambiente ou espaço construído, que muitos artistas, inseridos numa proposição artística, começam a representar sistematicamente a partir de 1960 – entre eles, Edward Rusch, Bernd e Hilla Becher. Essa representação acontece dentro de um processo de trabalho marcado por questões espaciais exploradas metodicamente e organizadas segundo estruturas classificatórias. Essas questões espaciais e estruturas de classificação são mais amplas do que aquelas exclusivas ao objeto arquitetônico, e envolvem aspectos como serialização, mercado imobiliário, tipologias industriais, construções vernaculares, dentre outros. Assim, ao me referir à fotografia do ambiente construído, procuro não restringir a temática fotográfica dos artistas à representação da arquitetura e tampouco excluir a temática arquitetônica. Proponho compreender as práticas artísticas como atualizações visíveis da rede invisível de forças e agentes que operam na edificação do ambiente construído, da paisagem urbana.

No terceiro capítulo, introduzo finalmente o leitor à teoria que proponho desenvolver na segunda parte da tese. Essa teoria consiste numa nova abordagem para as práticas artísticas

contemporâneas de natureza fotográfica. Além disso, ela pretende explorar a possibilidade de essas práticas, por meio de estratégias visuais diversas, construírem modos de relação do corpo com o espaço, que expõem formas de compreender, produzir e vivenciar o ambiente construído: algumas formas foram recalcadas por tradições dominantes, outras anunciaram novas possibilidades futuras, ainda desconhecidas, sem nome e sem determinação.

A nova abordagem que proponho baseia-se na criação de um campo conceitual de análise – que denomino *campo em expansão* – estimulado pelas próprias práticas artísticas. O nome desse campo indica um desdobramento teórico do conceito de campo expandido da escultura, proposto por Rosalind Krauss em 1979 (KRAUSS, 1979). Tal campo de análise pretende-se apresentar como uma zona provisória, de natureza eventual, que acontece na superação temporária das fronteiras disciplinares entre arquitetura e fotografia. Forma-se assim um território comum onde as obras existem como atualizações, como acontecimentos que derivam do encontro do pensamento fotográfico com aquele arquitetônico ou espacial. Dessa forma, essas obras podem afetar, igualmente, ambos os campos disciplinares que estão nas suas origens.

Abordar os trabalhos selecionados dentro desse novo lugar conceitual ou lugar de análise – aquele do *campo em expansão* – significa aventurar-me a criar outros modos de compreender as propostas artísticas selecionadas: procuro evidenciar ou fazer emergir os modos de relação entre corpo e imagem que elas possam ter a partir do componente espacial. Modos talvez esquecidos ou tidos como mortos por determinadas tradições; modos talvez inéditos, novos, índices de um futuro ainda por acontecer. O que move a proposição de uma nova teoria de abordagem das propostas fotográficas é justamente a constatação de que as teorias existentes – conforme analiso especialmente ao longo do segundo capítulo – não me permitem explorar em que medida e com quais estratégias artísticas esses trabalhos promovem modos de relação, perpassados pelo componente espacial, entre imagem e corpo. Por sua vez, esses modos revelam a maneira como construímos nosso espaço e como construímos as representações desses espaços. Em que medida tais trabalhos, abordados de dentro do *campo em expansão* como lugar conceitual, afetam a histórica relação entre arquitetura e fotografia? Que tipo de relação os trabalhos propõem? Em que medida eles revelam modos de se relacionar com o espaço organizado dentro de uma sociedade? E por meio de quais estratégias o fazem?

Portanto, com os três capítulos que compõem a primeira parte da tese proponho, primeiramente, introduzir o leitor ao objeto desta pesquisa: as práticas artísticas contemporâneas de natureza fotográfica. Nesse momento, dispense um recorte geográfico específico e recorro a um variado universo de artistas que representam o ambiente construído no contexto artístico contemporâneo. Em segundo lugar, proponho contextualizar histórica e teoricamente as possíveis origens ou filiações artísticas desse tipo de imagem. Nessa contextualização, aproximo-me da relação entre fotografia e arquitetura a partir de uma perspectiva que busca considerar separadamente aspectos de um e outro campo disciplinar ao longo da modernidade, mas especialmente em torno da década de 1970. Com isso, evoco não somente as principais teorias da fotografia, cuja produção teórica se expande consideravelmente pós-1960, como também determinadas teorias da arquitetura que, no mesmo período, teriam contribuído para uma aproximação entre esses dois campos por meio de processos construtivos da percepção do espaço. Em terceiro lugar, apresento ao leitor o conceito de *campo em expansão*, abordagem que proponho para conseguir fazer desdobrar as implicações para a imaginação – fotográfica e arquitetônica – do espaço nas práticas artísticas contemporâneas. Na apresentação da abordagem que desenvolvi, procuro evidenciar a matriz teórica que a originou: o texto de Rosalind Krauss, de 1979, sobre o conceito de *campo expandido da escultura* e a reinterpretação desse conceito sob os prismas da fotografia e da arquitetura, feita por George Baker e Anthony Vidler, respectivamente.

A segunda parte desta tese é dedicada integralmente a desdobrar o conceito de *campo em expansão*. Será destinado um capítulo a cada conjunto de trabalhos, que se reúne em torno dos princípios organizadores desse sistema – e são três os princípios organizadores. Não estabeleço *a priori* nenhum recorte geográfico ou contextual específico para seleção das práticas artísticas contemporâneas de natureza fotográfica que integram essa parte da tese – fora o recorte temporal que localiza as origens dessas práticas em torno da década de 1970. É importante ressaltar que a ausência de recortes mais específicos se deve também ao fato de que, no início desta pesquisa, eu não detinha um conhecimento suficientemente amplo desse universo de imagens a ponto de conseguir selecionar entre as opções disponíveis aquelas que mais se adequassem à abordagem que eu propunha construir. Como fotógrafa de livre formação e graduada em arquitetura, o que eu tinha era o desejo de experimentar os diferentes tipos de representação artística do espaço e da cidade – especialmente as fotográficas. Um desejo desproporcionalmente superior ao conhecimento de causa que eu realmente dispunha

na época⁴. Nesse sentido, a entrada dos artistas no *corpus* da tese se deu à medida que o percurso da pesquisa acontecia. Por isso, esse *corpus* esteve em constante reformulação e foi frequentemente cotejado com novas descobertas e novas imagens.

Diante dessa situação, não foi possível evitar, durante o período de 11 meses de Doutorado Sanduíche que realizei na instituição The Cooper Union, em Nova York, a forte influência do contexto nova-iorquino e norte-americano no meu trabalho. Aquela cidade me oferecia não somente grande facilidade de acesso a obras de artistas *main-stream* – a exemplo de Thomas Struth, Andreas Gursky, Vik Muniz, Edward Burtynsky –, como também a vários artistas marginais de distintas nacionalidades. Menos conhecidos, mas não menos expressivos. Essa influência nova-iorquina e norte-americana é sensível especialmente no segundo capítulo desta pesquisa, pois, ao elaborar as possíveis origens do tipo de imagem que constitui meu objeto de pesquisa, tornou-se patente para mim o quanto ainda é preciso avançar na sistematização do conhecimento referente à relação entre fotografia e arquitetura no contexto brasileiro. Não quer dizer que esse conhecimento não exista aqui, mas que sua sistematização constituiria evidentemente uma pesquisa à parte – anterior ao tipo de estudo que realizei –, pela qual tenho particular interesse agora, depois de concluído o Doutorado. Diante disso, optei por uma fonte de pesquisa com um material já mais sistematizado e, por isso mesmo, hipoteticamente mais acessível – como aquele disponível no contexto norte-americano –, a fim de construir a abordagem a que me propus construir para alcançar os objetivos pretendidos.

Ainda assim, procurei referenciar, em cada parte do texto, trabalhos fotográficos de artistas brasileiros que tematizam a arquitetura e o ambiente construído, para não perder de vista, ao menos não completamente, o horizonte ao qual pertença. É evidente que não faltam no Brasil artistas que se interessem por essa temática, fato que é particularmente promissor quando considero os possíveis desdobramentos desta pesquisa que apresento. Porém, como comentei anteriormente, há uma dificuldade maior em ter acesso aos materiais e aos próprios artistas, por faltar ainda uma sistematização do conhecimento sobre a relação entre fotografia e arquitetura nos séculos XX e XXI. Se não faltam artistas no Brasil interessados em tal tema, o

⁴ Para mim, a fotografia ainda é um campo relativamente novo, pois os meus cinco anos de envolvimento com essa prática e esse tipo de pensamento não me deram maturidade suficiente no assunto. Mas já me deram bases razoáveis para levantar e sustentar uma discussão, como a que proponho nesta tese, e para continuar a alimentar o desejo de desdobrar esse campo em muitas outras vertentes.

que falta é estreitar a relação entre artista e público, a fim de viabilizar maior circulação dos trabalhos e incrementar a disponibilidade de informações para o pesquisador interessado neles.

Considerando a grande extensão do universo de propostas fotográficas contemporâneas focadas na representação do ambiente construído, a seleção das obras ocorreu, portanto, ao longo do meu próprio percurso por um universo que me é relativamente recente. Um percurso marcado por condicionantes decisivas, como a residência temporária em Nova York, que compreende o período mais intenso de desenvolvimento desta pesquisa. O conjunto de obras que se formava para ser abordado segundo o conceito de *campo em expansão* foi organizado, quase que autonomamente, em três pequenos grupos, de acordo com suas características processuais e construtivas. Assim, dentro do *campo em expansão*, foram formados três ajuntamentos de imagens, cada um em torno de um princípio unificador diferente. O princípio unificador é o princípio que evidencia o fator comum em torno do qual esses trabalhos se reúnem. Cada um desses grupos tende a caracterizar um tipo de espaço de experiência, a partir das diferentes relações promovidas entre corpo e imagem pelo componente espacial. Essa caracterização possibilitou a criação de uma sintaxe espacial própria para cada conjunto de imagens. Os trabalhos artísticos que se encaixavam na temática da tese, mas que só conheci depois de feita essa organização, foram conduzidos quase que naturalmente para um dos grupos específicos de imagens dentro do grande *campo em expansão*. Dessa forma, a criação desse sistema não significava um fator enrijecedor do processo; foi, ao contrário, um estímulo para busca e/ou produção de mais práticas fotográficas.

Assim, na segunda parte da tese, o quarto capítulo dedica-se ao princípio do *olhar*; o quinto, ao do *corpo-objeto* e o sexto, ao do *espaço*. Cada um dos capítulos explora seu respectivo princípio unificador e desdobra-o de acordo com estratégias de análise que implicam outros conceitos – como *tempo do espaço* ou *olhar fotográfico*, que apreende um *movimento retilíneo* ou *espiralar* dos olhos. Na tentativa de nomear os tipos de relação entre arquitetura e fotografia que as propostas artísticas tendem a explorar ao se reunirem em torno de cada princípio, elaborei também uma sintaxe própria para cada um desses ajuntamentos: para o do olhar temos a *arquitetura da fotografia*; para o do corpo-objeto, a *arquitetura com fotografia*; e para o do espaço, a *arquitetura depois da fotografia*. Como veremos, essa sintaxe, que contribui para visualizar as movimentações dentro do *campo em expansão*, coloca em

evidência as características mais específicas de cada grupo de imagens, bem como suas continuidades ou descontinuidades. A sintaxe contribui também para direcionar os tipos de análise que pretendo empreender e para manter em destaque a relação entre arquitetura e fotografia em torno de cada princípio unificador.

A terceira e última parte da tese, intitulada *Arquiteturas dos olhos*, compreende mais três capítulos. Há um jogo sintático entre o título da primeira parte da tese, *Olhares sobre a arquitetura*, e o da terceira parte, *Arquiteturas dos olhos*. Esse jogo propõe evidenciar para o leitor ao longo do percurso do texto uma espécie de balanço resultante do encontro de estruturas conceituais e imaginárias externas – objetivas – com estruturas conceituais e imaginárias internas – subjetivas. Isto é, o jogo sintático dos títulos chama atenção para a minha proposta de mesclar, no decurso da pesquisa, as teorias da fotografia, da arquitetura e as imagens de artistas – as quais me propus a analisar e/ou utilizar como matrizes conceituais e históricas – com propostas teóricas que apresento e com imagens de minha autoria, resultantes de experimentos fotográficos que são fomentados por essas propostas teóricas.

Assim, no sétimo capítulo, exploro um aspecto que me pareceu fundamental, como as análises de todas as obras apresentadas mostrarão, independente de qual for o princípio organizador. Compreendo esse aspecto como uma força de coesão que mantém reunido o sistema, ainda que temporariamente e de forma provisória. Tal aspecto refere-se à experiência daquilo que é estranhamente familiar ou inquietante. A partir do conceito psicanalítico de Sigmund Freud (FREUD, 2010), a experiência do estranhamente familiar ou inquietante refere-se à identificação do familiar nos fenômenos e objetos que parecem estranhos à primeira vista, por conta de um esquecimento muitas vezes proposital. Essa experiência foi interpretada em termos arquitetônicos pelo teórico Anthony Vidler, especialmente durante a década de 1990, em seus livros *The architectural uncanny* (1991) e *Warped space* (2001).

Nas obras reunidas dentro do *campo em expansão*, a experiência do estranhamento decorre do tipo de enfoque que essas obras revelam quanto à relação entre espaço e imagem, entre arquitetura e fotografia, quando abordadas dentro do sistema do *campo em expansão*. Na maior parte das vezes, são enfoques que deslocam conceitos ou teorias tradicionais, seja da arquitetura, da fotografia ou da relação entre as duas disciplinas, para fazer emergir, no espaço liberado por esses deslocamentos, antigos e novos modos de compreender, produzir e vivenciar o ambiente que construímos nas cidades.

Para o observador de imagens, a experiência do estranhamento evidencia os vícios que condicionam a atividade cotidiana dos olhos ao ver o mundo, ao ver as coisas, pois o estranhamento torna acessível algo da natureza invisível que sustenta e tensiona a visibilidade do mundo, mas que não percebemos. É como se, ao contemplar determinadas imagens, pudéssemos ver o que ordinariamente não vemos na experiência direta da “realidade objetiva”, e essa visão fizesse emergir uma dimensão desconhecida ou ignorada que é tão constitutiva do real quanto sua porção mais explícita e evidente. Vivenciar essa experiência do estranhamento diante de determinadas práticas artísticas contemporâneas de natureza fotográfica significa conceber que há um condicionamento dos olhos na sua atividade de “ver” o mundo. Se essas práticas concernem à representação do espaço construído, o estranhamento revela o condicionamento não somente no modo de “ver” o mundo, mas também nos modos de produzir esses espaços, de apropriar-se das arquiteturas e de vivenciar os ambientes construídos onde existimos.

Ademais, segundo Maurice Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1968), além do condicionamento da visão e do espaço – que tende a funcionar como recipiente passivo da experiência visual –, há também o condicionamento do corpo – que tende a se separar do objeto visual e a não se relacionar com ele. Há, assim, um condicionamento tanto da visão, quanto do corpo e do espaço, como se essas instâncias fossem dominadas por determinados padrões tradicionais, que, ao tentar apartá-las, destruiriam – como escreve Merleau-Ponty – a carne viva do mundo (*chair*).

No oitavo capítulo, sugiro um breve percurso por um conjunto de experimentações fotográficas de minha autoria sobre o espaço construído. Elas são arquiteturas do meu olhar que fomentam a pesquisa como também são fomentadas por ela. Nesse sentido, proponho reunir no corpo da tese tanto minha experiência como receptora de imagens – *olhares sobre a arquitetura* –, quanto minha experiência como produtora de imagens – *arquiteturas do olhar*. Ambas as experiências contribuem para a relação investigada nesta pesquisa entre espaço e imagem, fotografia e arquitetura. Como fotógrafa graduada em Arquitetura, tenho profundo interesse na representação fotográfica do ambiente construído em práticas artísticas contemporâneas. Encerrar este percurso com imagens que estimulam as questões problematizadas na tese – mas do outro lado da margem do rio, isto é, aquela interna, subjetiva – implica assumir para o leitor que o espaço crítico desta pesquisa doutoral coincide

com minha prática fotográfica, razão pela qual os processos de pensar e de fazer fotografias compõem um sistema de retroalimentação e são, portanto, inseparáveis para mim.

Ressalto, no entanto, que tal estratégia “autobiográfica” não tende a se repetir em outro momento da pesquisa, por não ser este um texto autoelucidativo de minha produção artística. Trata-se, sim, de uma investigação que, como o leitor verá, visa a propor uma determinada teoria de abordagem da imagem fotográfica do ambiente construído, a partir de análises de um segmento representativo do complexo e imenso universo de práticas fotográficas contemporâneas – no qual insiro minha própria produção, mas de um ponto de vista evidentemente subjetivo.

O grupo de imagens autorais delimita um campo de experimentações e investigações sobre fotografias do espaço e espaços da fotografia. Em virtude do próprio caráter experimental dos projetos elencados e da ausência de um reconhecimento deles no mundo artístico, eles não constituem o *corpus* de trabalhos avaliados como propulsores da teoria que proponho. Mas compartilham referências teóricas, discursos fotográficos e angústias humanas com esses trabalhos de estratégias visuais e são imensamente afetados pelas análises que empreendo sobre esses trabalhos. Vale ressaltar as propostas artísticas de terceiros, que analiso mais profundamente na tese e que me ajudam na elaboração da teoria que apresento: são propostas fotográficas que gozam de menor ou maior reconhecimento no universo artístico, pois misturam artistas mais marginais, como Jennifer Williams e Leslie Hewitt, e artistas já internacionalmente conhecidos, como Thomas Struth e Andreas Gursky.

Por fim, abordar as imagens a partir do lugar conceitual do *campo em expansão* significa criar um espaço de experiência da relação entre fotografia e arquitetura, que busca resistir ao achatamento da visão, do corpo e do tempo. Resistir a esse achatamento significa resistir ao achatamento do espaço. Nessa operação de resistência, as práticas artísticas contemporâneas parecem colocar em xeque os conceitos tradicionais – que postulam a fotografia e a arquitetura como áreas isoladas – a fim de promover a experiência de um território comum entre as duas. Esse território é o próprio lugar conceitual do *campo em expansão* nesta pesquisa: com suas variáveis de impermanência, movimento e mutabilidade, é marcado por hibridizações, associações e outros processos de complexificação da experiência. Essa complexificação – implicada em estratégias visuais, objetuais e espaciais nas propostas artísticas – evidencia a condição de palimpsesto inerente ao espaço e, portanto, pode ser

estendida aos modos de compreender, produzir, vivenciar e representar esse espaço. Assim, é como se emergissem, lenta ou rapidamente, na superfície da imagem fotográfica que tematiza o espaço construído, novas e velhas formas de abordar o ambiente construído que nos cerca e, ao mesmo tempo, novas e velhas formas de representá-lo. Em princípio, seriam formas estranhas e distantes, que, por emergirem da invisibilidade do esquecimento para a visibilidade da superfície fotográfica, revelariam o inconsciente espacial por meio de operadores óticos.

Abordar a fotografia como forma de acesso ao *inconsciente espacial* – conceito cunhado por Anthony Vidler na ocasião de sua análise dos trabalhos do fotógrafo norte-americano James Casebere (CASEBERE, 2001 b) – significa atribuir a essa prática artística a autonomia necessária para questionar o espaço, para indagar sobre as suas características e os processos originários delas e também para reinventar esse mesmo espaço, reconstruí-lo por meio de uma natureza de registro indiciário, que é, no entanto, força transformadora da realidade que representa.

PARTE I

OLHARES SOBRE A ARQUITETURA: MATRIZES HISTÓRICA E CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Capítulo 1: Incursões contemporâneas

Não pode haver reflexão sobre fotografia que não comece com uma revisão das palavras e conceitos com que falamos e pensamos sobre imagens, e pelas quais olhamos para elas⁵.

(CADAVA, CORTÉS-ROCCA, 2009, p. 108, tradução nossa).

1.1 Imagem e espaço

No excerto abaixo, presente num texto que publica sobre o trabalho do artista alemão Thomas Demand, o crítico de arte Eckhard Schneider sintetiza de forma sucinta parte importante do trabalho que me propus a desdobrar minuciosa e meticulosamente dentro do meio acadêmico e que ofereço agora na forma de texto ao meu leitor:

A fome do olho por novas imagens é insaciável. Um rio de imagens passa por nós incessantemente (...). Nossos olhos atravessam e perscrutam os objetos, o espaço, a arquitetura. Pensamos nos lembrar, mas o momento de familiaridade é curto e dá lugar a um estranho sentido de não-familiaridade⁶. (SCHNEIDER in DEMAND et al., 2004, p. 125, tradução nossa)

Um dos pontos de partida desta pesquisa está nessa assertiva que Schneider escreve em 2004 – *os olhos*, de fato, *tem fome por imagens*. Quatro décadas antes de Schneider, Jacques Lacan (LACAN, 1978, p. 116, tradução nossa) caracterizaria essa fome como voracidade, numa alusão ao fato de que uma natureza maligna também é constitutiva dos olhos – esses que carregam consigo “a função fatal de serem eles mesmos dotados (...) com o poder de separar” (LACAN, 1978, p. 115, tradução nossa). Segundo Lacan, a contemplação (*le regard* ou *the gaze*) de uma imagem é um modo de criar novas abordagens ao real, distintas daquela

⁵ Texto original: “There can be no reflection on photography that does not begin with the revision of the words and concepts with which we speak and think about images, and through which we look at them” (CADAVA, CORTÉS-ROCCA, 2009, p. 108).

⁶ Texto original: “The hunger of the eye for new images is insatiable. A pictorial stream incessantly flows past us (...). Our eyes scan and scrutinize the objects, the space, the architecture. We think we remember, but the moment of familiarity is short and gives way to a strange sense of unfamiliarity”. (SCHNEIDER in DEMAND et al., 2004, p. 125).

fundamental marcada pela separação e pela falta. Mas, se os olhos são eles mesmos dotados do poder de separação, fica já colocado o paradoxo da atividade de contemplar: a busca por uma completude que já tem nos seus meios ou mecanismos a sua própria dissolução. Para Lacan, a voracidade dos olhos é o efeito colateral inseparável da busca que o sujeito empreende visualmente diante de uma imagem pela supressão da falta primordial.

Se, para Lacan, contemplar uma imagem é um exercício dos olhos em busca da completude que falta à abordagem do real pelo sujeito – naturalmente cindida –, contemplar compreende uma atividade de encontro. Encontro com esse Outro que falta e que devolve igualmente ao sujeito um olhar. Ao tratar de um Outro – que também possui um olhar sobre o sujeito que observa –, a atividade de contemplar implica, necessariamente, ser olhado. Assim, o sujeito, ao contemplar, é olhado e torna-se ele mesmo imagem.

Nessa busca constante pelo encontro com o Outro por meio do contemplar, uma imagem não basta aos olhos. Duas não bastam. Três tampouco. Mas milhares ainda não serão suficientes? Não, porque o desejo não é quantificável, e sobre o olhar não se pode dizer de demanda, mas de desejo. Ainda que o desejo não seja quantificável, a referência aos números não é vã: é uma alusão ao excesso. Como diz Schneider na citação mencionada: “um rio de imagens nos atravessa”. E, quanto mais vemos, mais somos olhados. Mas a falta permanece. Ela sempre permanecerá. Primeiro porque a imagem nunca poderá superar a condição partida do sujeito lacaniano, isto é, ela nunca poderá exceder a falta que lhe é constitutiva, ainda que esse seja um desejo do sujeito ao contemplá-la. Segundo porque, se existe uma saciedade de parte do desejo do sujeito – aquela referente ao que o sujeito projeta na imagem, o que ele quer ver nela –, essa saciedade é momentânea, pois consiste num processo cognitivo e sensorial de dominação da imagem que, no entanto, não a esgota. Como escreve Lacan, a imagem compreende também aquilo que o sujeito não esperava ver: o olhar do Outro que a imagem devolve é imprevisível e, sendo do domínio de Outro, não depende das faculdades do sujeito. Assim, o *rio de imagens que nos atravessa* não suprime a falta, porque, conforme assinala o terceiro motivo, o desejo de sermos olhados não cessa – pois “o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 1978, p. 115, tradução nossa). Na descrição da experiência fotográfica de Schneider, esse olhar do Outro é aquilo que desestabiliza a memória, que a confunde – aquilo que torna estranho o familiar e que pode tornar insuportavelmente familiar o que era estranho.

Esse breve preâmbulo sobre algumas considerações do olhar em Lacan, a partir da citação de Schneider, não dita uma dominante psicanalítica na abordagem que esta pesquisa pretende propor quanto à relação entre imagem e espaço. O objetivo de tal preâmbulo é iniciar o percurso desta investigação enfatizando o lado do observador e a atividade do contemplador de imagens, para depois terminá-lo pelo lado do produtor, do fabricante de imagens. Entre essas duas margens – que bem poderiam ser entendidas como uma só – está um leito de água ora transparente, ora turva; uma superfície ora espelho, ora aquário; um matéria ora maleável ora intransponível. Ao longo do percurso desta pesquisa, um rio de imagens nos atravessará, e, ao sermos atravessados por ele, nós também o atravessaremos. Em alguns momentos, os limites entre dentro e fora, entre imagem e espaço, entre visão e corpo ficarão confusos, pois os próprios olhos, que tem o poder de separar, estarão imersos numa atividade tátil, que torna tangível o visível e que evidencia a continuidade da carne (*chair*) do mundo, como em Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1968). Quando chegarmos à outra margem, depois da travessia desse rio – margem que, insisto, talvez não esteja do outro lado, mas dentro do próprio leito das águas –, terei deslocado o foco ao longo do texto, do papel de contemplador de imagens para o de fabricante. E então se iniciará outra travessia – como as infinitas que compõem o imaginário fotográfico. Para essa outra travessia, eu incorporo ao papel de crítico aquele de fabricante de imagens que sou, igualmente ocupado com a relação entre fotografia e espaço.

As considerações sobre Lacan a partir do excerto de Schneider revelam que a experiência da fotografia – em princípio para o receptor – não pode ser balizada como uma experiência final e definitiva, da ordem da substância e da realização, uma vez que ela abarca uma espécie de evento que atualiza a potência de visibilidade do mundo. Como sugere André Rouillé (ROUILLÉ, 2009), abordar a fotografia como evento atualizador da visibilidade do mundo implica colocar em discussão conceitos como registro, rastro, marca, que predominaram durante muito tempo na literatura crítica sobre o assunto. Implica também emancipar a imagem da exclusividade de seu referente e compreendê-la ao mesmo tempo como criação – aquilo que os idealistas diriam estar além (ou aquém) das aparências: a Ideia. Nesse sentido, como lugar provisório de existência do olhar do Outro perante o visível – um fator desestabilizador –, a experiência da imagem fotográfica para o receptor constitui um lugar onde podem cair velhos preceitos e emergir novos modos de abordagem do real, novos modos de se relacionar com o mundo, com sua objetividade imediata e com sua matéria invisível.

Produzir imagens fotográficas também é criar um lugar de experiência de novas abordagens do real, construídas no embate entre desejo subjetivo e olhar do Outro. Outro que é o próprio mundo, que são as coisas, não somente aquelas visíveis que atraem os desejos visuais, mas também aquelas invisíveis, rede de relações na qual estamos inseridos e que constitui o real na mesma proporção que sua parte visível – segundo Maurice Merleau-Ponty, é o “visível deste mundo, aquilo que habita esse mundo, que o sustenta, que o torna visível, sua própria e interior possibilidade, o Ser deste ser” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 151, tradução nossa).

Nos termos de Merleau-Ponty, produzir imagens implica tornar visível o invisível que é constitutivo deste mundo, mas que, como observadores, muitas vezes não podemos “ver”, por conta das próprias tradições nas quais estamos inseridos. Tradições que tendem a apartar o sujeito da experiência do vivo (*chair, flesh*), seja pela positividade ou pela negatividade do pensamento, e impedem compreender que ver as coisas não é uma atividade passiva, mas uma experiência construtiva do mundo, que se dá na relação entre o que costumamos chamar “sujeito” e “objeto”. Para Merleau-Ponty, essa separação é nociva quando tolhe a existência do vivo, a matéria do real. Segundo o filósofo, há um entrelaçamento entre essas instâncias, de modo que ver é tatear o visível com mãos invisíveis (é tocar o toque), como se o visível e o tangível compartilhassem um mesmo mundo. A distância do observador com relação às coisas é na verdade o meio de comunicação entre eles.

Assim, a experiência de uma imagem fotográfica implica, para o observador, a criação de um lugar de relação com o desejo do Outro, o desconhecido, por meio da atualização em formas visíveis de coisas da porção invisível que constitui este mundo. A experiência com olhos que tateiam o visível – da visão que toca a sensação das coisas – constrói uma abordagem do mundo que se dá no entrelaçamento da materialidade do corpo com a intangibilidade do visível: “onde colocaríamos o limite entre o corpo e o mundo, se o mundo é o vivo (*chair*)?” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 138, tradução nossa). Se não há limites, não se trata de o mundo estar no meu corpo nem de meu corpo estar no mundo visível; tampouco o mundo circunda o corpo ou é circundado por ele. Por sua vez, a visão também não envolve nem é envolvida pelo visível. Segundo Merleau-Ponty: “Meu corpo como uma coisa visível está contida dentro do espetáculo todo. Mas meu corpo observador subentende o corpo visível, e todas as visibilidades com ele. Há uma inserção recíproca e um entrelaçamento de um no outro” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 138, tradução nossa).

De acordo com essa abordagem de Merleau-Ponty, produzir e receber imagens são atividades igualmente ativas na prática de um olhar que, ao tatear o mundo, constitui-se visão em relação ao corpo do outro e, ao mesmo tempo, constitui-se corpo em relação aos olhos do outro. Nessa perspectiva, haveria uma espécie de intercessão entre o fazer fotográfico e o observar imagens. Proponho entendê-la como lugar onde a experiência fotográfica – seja ela a do fazer ou a do observar –, por operar relações entre corpo, visão e espaço, dá acesso ao argumento, ao *invisível tangível* constitutivo deste mundo.

Aqui reside outro paradoxo: se a busca pelas imagens nunca cessará – já que nunca cessará o desejo pelo olhar do Outro –, o seu excesso, em contrapartida, neutraliza o lugar de experiência que ela cria, desativa a possibilidade de encontro com o inquietante, pois organiza uma completude da qual o sujeito está separado. Ao contrário de atrair, o excesso desespera os olhos, os quais, dotados do poder de separar, invejam o que observam e não se engajam na atividade de contemplar. Essa inveja, como escreve Lacan, é a verdadeira inveja (*invidia*): a “que torna o sujeito pálido diante da imagem da completude fechada sobre si mesma, diante da ideia de que o *petit a* (...) seja para outro a posse que dá satisfação” (LACAN, 1978, p. 116, tradução nossa). Ela dissolve o encontro com o olhar do Outro e, assim, invalida tanto a possibilidade de saciedade temporária dos desejos visuais projetados na fotografia, como a possibilidade de experiência do inquietante, daquilo que perturba – conforme escreveu Schneider na epígrafe do texto de Lacan, daquilo que confunde a memória, que torna estranho o que era familiar.

1.2 Olhares sobre a arquitetura

Saindo de considerações teóricas sobre a relação entre sujeito e imagem e entre espaço, corpo e visão, proponho introduzir ao leitor uma fatia do imaginário fotográfico contemporâneo, por meio de alguns olhares sobre a arquitetura. Apresentando os artistas em combinações de pequenos grupos, proponho conduzir o leitor por um decurso artístico, de modo livre e fluido. Nessa apresentação, concentro-me em evidenciar, sutilmente, estratégias visuais, recursos artísticos ou similaridades processuais que justificam o percurso e os agrupamentos. Essas afinidades indicam as diferenças entre os tipos de espaços criados pela e para experiência dessas imagens e sugerem, conseqüentemente, diferentes modos de relacionar fotografia e

arquitetura, diferentes modos de se compreender, produzir e vivenciar o espaço por meio de operadores óticos.

Arquitetar a superfície visual: Thomas Struth e Carrie Mae Weems

Um eixo central confinado entre duas fileiras de edificações conduz os olhos a percorrerem um ambiente vazio de uma paisagem que parece a de uma cidade fantasma (IMAGEM 1.1). Ao fim do eixo central, há, ao longe, um edifício que, encoberto por uma névoa branca, interrompe a continuação do percurso visual. Ao interromper esse percurso, a edificação obriga os olhos a voltar nos primeiros planos da imagem: eles recuperam o que o observador, induzido pela perspectiva central, tende a não perceber. Do meio da rua, lugar onde o fotógrafo posiciona a câmera e onde também está o observador, vê-se, ao lado direito da imagem, um automóvel de lataria brilhante, estacionado junto a uma placa que indica, em inglês, uma parada obrigatória e outras três placas que sinalizam os sentidos obrigatórios das vias. O pavimento, ora de paralelepípedo, ora de asfalto, está coberto de galhos; uma crosta de lama se acumula na sarjeta, provavelmente resultante da neve que, acumulada na última tempestade, começa a derreter. Há um contraste instigante entre o brilho lustroso do veículo estacionado em primeiro plano, a sujeira do pavimento e a lama da sarjeta. O contraste se estende às fachadas de algumas edificações, nas quais os tijolos claros aparecem cobertos de uma matéria escura, provavelmente fuligem; e continua para dentro da larga profundidade de campo da imagem. Elementos – como o poste de sinalização caído à direita, indicando Spring Street, ou os montes de neve sobre a calçada, mais ao fundo à esquerda – sinalizam uma decadência. Algumas perguntas são quase inevitáveis: o que faz esse carro, de lataria brilhante e lustrosa, nessa paisagem de decadência? Quem o dirige? Aonde esse condutor teria ido? Em qual dos edifícios teria entrado? Nas fachadas, inúmeras janelas – tantos olhos arquitetônicos –, mas nem sinal de presença humana. O que prepondera na experiência visual da imagem é a desolação de uma cidade abandonada dentro do sonho moderno dos grandes arranha-céus, e revisitada pelo automóvel, outro símbolo da modernidade. Alguma esperança de redenção?

Conforme descrevo, a paisagem urbana de tal fotografia tem um nome e esse nome tem um lugar no tempo: trata-se da rua Crosby – que fica na região do Soho em Nova York – no ano

de 1978. A fotografia em questão pertence à série *Unconscious places*⁷, do artista alemão Thomas Struth. Mas essa mesma cidade pode ter muitos nomes e inúmeros lugares no tempo para aqueles que a percebem na fotografia de Struth. A fotografia é a descrição de uma Nova York de 1978 e, simultaneamente, a construção de qualquer outra paisagem urbana, que começa a existir dentro do enquadramento visual, da escolha da profundidade de campo, do nível de nitidez, da escala de cinzas e que se estende para um universo invisível a ser descortinado dentro dos olhos do observador, ao dialogar com suas referências. É fato que o objeto referente – isto é, a paisagem representada (a rua Crosby, no Soho, em Nova York, em 1978) – condiciona definitivamente a construção de outra paisagem imaginária, mistura de visível e invisível, de representação e memória pessoal (uma rua qualquer, de uma cidade fantasma, desenhada com as referências do sujeito que a observa num tempo futuro). Mas, ao condicionar essa duplicação imaginária, a paisagem real – por ser representada fotograficamente nessa imagem – também é alterada, modificada, reinventada, pois passa a ser ela mesma e outra, imaginária, dependente dos olhos de cada observador e da carga simbólica, de referências e de matéria invisível, que esses olhos irão imprimir nela.

Em outra fotografia de *Unconscious places*, Struth utiliza a mesma estratégia de ponto de fuga central – como em diversas outras imagens da série –, de modo que também aí duas fileiras de edifícios conduzem os olhos do observador em direção aos últimos planos da imagem (IMAGEM 1.2). Localizando a câmera no centro da via de circulação, o fotógrafo propõe ao observador um tipo de enquadramento bastante semelhante ao da rua Crosby, com a diferença de que a altura inferior dos prédios que aparecem nesta paisagem libera maior espaço de céu – espaço branco na representação. Esse aspecto da paisagem torna essa imagem mais aberta que a anterior, já que o branco funciona como espaço vazio – ausência de elementos construídos –, que é, portanto, espaço para ser enriquecido pela imaginação do fruidor. No lado esquerdo da imagem, um letreiro recortado pelo campo visual da câmera indica a palavra *hotel* na frente de um edifício, cuja longa fachada de parede cinza e janelas retangulares de vidro cria uma superfície homogênea, uma espécie de monobloco dentro do tecido da cidade. Do lado

⁷ Algumas imagens da série *Unconscious places*, de Thomas Struth – como a fotografia “Ulsan 2, Ulsan”, (2010), entre outras –, estavam presentes na individual do artista organizada por Maria Goodman Gallery no primeiro semestre de 2014, em Nova York. Tive acesso a essa exposição no período da minha estada como pesquisador visitante na The Cooper Union, sob orientação do professor Anthony Vidler e com apoio da bolsa PDSE, da CAPES. Como explico mais à frente no texto, um dos critérios de seleção das obras presentes na segunda parte desta pesquisa – de cujo conjunto as obras com que inicio este capítulo fazem parte – foi ter acesso a elas em exposição, experiência que é essencial dentro da abordagem que proponho nesta tese.

oposto ao hotel, há maior variedade nos tipos de materiais de revestimento, nos tipos de aberturas, nas cores e nos detalhes arquitetônicos. Os tipos de fachada são diversificados, e contribuem, assim, para um ambiente urbano heterogêneo, vivo e mutável. Será que o turista que se hospeda nesse hotel, em Dusseldorf – como indica a descrição da fotografia –, tem a impressão de estar numa cidade de rica e heterogênea paisagem – aquela que ele vê da janela do quarto –, enquanto, do outro lado da rua, os moradores têm a sensação de estar numa cidade marcada por um processo de homogeneização e destruição de sua antiga pluralidade construtiva?

Novamente, ao recorrer a elementos que geram contrastes dentro da paisagem da cidade – como fez com o carro de lataria lustrosa que aparece no ambiente decadente da rua Crosby, no Soho, em Nova York –, Struth conduz os olhos do observador por diferentes naturezas de experiências que são possíveis dentro de uma mesma cidade. Assim, evidencia o tecido urbano como um lugar de acúmulo de temporalidades e de espacialidades, atualizados no recorte espacial e temporal da sua fotografia. Um acúmulo que consiste, de um lado, na riqueza espacial das diferentes fachadas e detalhes construtivos – riqueza que indica diferentes momentos históricos e distintos modos de se relacionar com o espaço – e, de outro, numa incipiente padronização da arquitetura hoteleira internacional, que tende a reduzir a experiência urbana à monotonia da repetição de um determinado modelo construtivo invariável, independente do lugar. Como na imagem da rua Crosby, a cidade representada nessa fotografia tem um nome específico e um lugar exclusivo no tempo: trata-se da Scheurenstrasse, em Dusseldorf, na Alemanha, no ano de 1979. Mas, como na fotografia anterior, essa cidade específica – que tem um nome e um espaço geográfico particulares – expande-se em outras cidades, outras paisagens, por meio da experiência visual do observador, que relaciona as situações urbanas daquele lugar específico com outras de seu próprio conhecimento, identificadas na memória de suas próprias experiências ou nas criações de sua imaginação. Essas outras paisagens se relacionam com a do referente, mas não se prendem ou não se reduzem exclusivamente a ela. Nesse sentido, a estratégia visual escolhida pelo fotógrafo de representar um determinado espaço num momento específico torna evidentes determinadas situações urbanas, na medida em que extrapolam a especificidade fotográfica do objeto representado. Ao extrapolar a especificidade do referente, a fotografia cria um espaço de experiência para o observador que é próprio dela; um espaço que é, ao mesmo tempo, uma descrição da cidade de Dusseldorf, mas que é também a expressão de

situações urbanas que acontecem nessa cidade fotográfica, uma cidade inventada, cheia de acúmulos temporais e espaciais que possibilitam ao sujeito observador pensar não somente as manobras urbanas específicas de Dusseldorf, mas as dinâmicas urbanas de qualquer cidade do mundo.

Segundo o sociólogo Richard Sennet, as fotografias da série *Unconscious places*, de Struth, revelam a vida oculta das cidades modernas⁸. Nessas imagens, os olhos ficam fascinados pelo rigor na representação das arquiteturas – influência de Bernd e Hilla Becher, de quem Struth foi pupilo na escola de Dusseldorf –, bem como pela ausência de distorções, pela recorrência de pontos de fuga centrais, pela nitidez e pela riqueza de detalhes. Struth propõe uma representação verossímil, e não recorre a manipulações explícitas da imagem, ao contrário do que fazem outros artistas contemporâneos a ele, como Thomas Ruff e Andreas Gursky. A série conta com fotografias realizadas na Itália, no Brasil, na China, no Japão, nos Estados Unidos e na Alemanha. Os planos variam, mas é possível perceber, no conjunto que vem sendo reunido desde 1980, uma transição de um plano mais fechado e terrestre para planos mais abertos e elevados. Os recortes do campo de visão privilegiam – como na imagem “Horder Bruckenstrasse” (1986), realizada em Dortmund (IMAGEM 1.3) – a interação de determinados elementos dentro do campo de representação e indicam, portanto, a sensibilidade de Struth diante da complexidade da vida nos grandes centros urbanos. No caso específico dessa imagem, Struth representa a sobreposição de estilos arquitetônicos que sugere um pastiche pós-moderno. Esse pastiche tende a confundir o visitante entre o autêntico arquitetônico e a alegoria histórica. Nos planos abertos, frequentemente de um ponto de vista mais elevado, como em “Pudong, Shanghai”, (1999) (IMAGEM 1.4), as imagens acumulam dados e informações sobre as dinâmicas urbanas e sobre o conflito de tensões que acontece no território da cidade. Os elementos da representação informam sobre os modelos de ocupação do solo ao redor do mundo e possibilitam confrontar, ao longo da série, modelos de urbanização, de assentamento e de edificação. O que define esses modelos? Quem define esses modelos? Essas perguntas incômodas a fotografia de Struth responsavelmente não responde.

⁸ A revista *Zum*, publicação sobre fotografia do Instituto Moreira Salles, trouxe, na sua edição número quatro, o artigo “A vida oculta das cidades”, do sociólogo Richard Sennet. Esse artigo é uma tradução de um artigo anterior de Sennet intitulado “A cidade de Thomas Struth”, que foi publicado no livro *Unconscious places* (2012). Cf. SENNET, 2013.

Nas fotografias de Struth, há um poderoso discurso de descrição do real, que cria, assim, um universo de representação – um certo “cosmos” da obra – marcado pelos conceitos de verdade, realidade e objetividade. Ao mesmo tempo, é essa verossimilhança que permite identificar nas imagens situações espaciais indicadoras de hábitos dos moradores e modos de apropriação do espaço pelo sujeito. Essas indicações de hábitos – por meio dos tipos de apropriação do espaço – e de modos de habitar – por meio dos tipos de ocupação dos espaços – remetem ao imaginário urbano de cada cultura. Além disso, elas remetem especialmente ao imaginário espacial subjetivo, particular de cada indivíduo. Por meio de um discurso a princípio objetivo, descritivo e documental, Struth chama atenção para o palimpsesto das ficções que se embarçam no tecido urbano, e do qual suas fotografias são somente mais uma das camadas. Com isso, suas fotografias se descolam do discurso de descrição do real para representar o que não está lá: o que Sennet chamou de “a vida oculta das cidades”, isto é, todo o invisível, ficcional ou não, que atua na conformação dos espaços (sujeitos, instituições, empresas etc.) e que se torna visível por meio da representação da arquitetura e dos espaços construídos. Nesse sentido, o oculto se revela por meio da verossimilhança visível de espaços que sugerem confrontos de interesses, de usos e de apropriações.

Na série *Beacon* (2005)⁹, a artista norte-americana Carrie Mae Weems apresenta uma sequência de paisagens urbanas nas quais ela aparece no centro das imagens, vestida de preto e de costas para a câmera. Numa das imagens, a artista encara a fachada frontal do edifício da Dia Art Foundation (IMAGEM 1.5), na cidade de Beacon, 100 quilômetros ao norte de Nova York. Em outra imagem, ela aparece em frente a uma fábrica, aparentemente desativada, e em outra, em frente a um edifício de habitação popular (*housing project*) (IMAGEM 1.6 e IMAGEM 1.7). Em todas as imagens, Weems recorre à mesma estratégia visual: contra a paisagem que aparece no último plano da imagem, ela é a única presença humana da fotografia, colocando-se num plano intermediário; uma presença feminina, que porta um longo vestido preto e se posiciona de costas para a câmera. Nessas três imagens da série que Weems realizou durante uma residência artística em Dia:Beacon, fica implícito um estado de desolação, por parte do sujeito feminino que ocupa os centros das imagens. Esse sujeito, que convida o observador da imagem a compartilhar a visão sobre a edificação em último plano,

⁹ A série *Beacon* (2005), esteve presente na retrospectiva *Carrie Mae Weems: three decades of photography and video*, sediada no Guggenheim Museum, em Nova York, de janeiro a maio de 2014. Visitei essa exposição no período do Doutorado Sanduíche (bolsa PDSE/CAPES).

aparece de luto e – sem mostrar seu rosto, sem dar a ver sua identidade – personifica um universo feminino e afrodescendente que lamenta a arquitetura diante dele. A escolha dessas arquiteturas não é de modo algum gratuita: nos edifícios da fundação Dia:Beacon, da fábrica e da moradia habitacional está implícito um imaginário moderno povoado pela ideia do colecionismo museológico, pela produção industrial e pela industrialização do habitar. A figura feminina parece convocar o observador ao luto por determinados aspectos de uma utopia moderna; não necessariamente esse sujeito convoca ao luto dessas utopias, mas o luto pela exclusão do universo feminino e afrodescendente do direito de vivenciar essas utopias na construção do sonho da modernidade.

Weems recorre a uma estratégia semelhante na *Museum series*. Em todas as imagens dessa série, sua figura feminina aparece vestida de preto, de costas para a câmera, convocando igualmente o observador a um estado de luto diante das edificações e das implicações sociais e simbólicas dessas arquiteturas. No caso dessa série, Weems foca na tipologia arquitetônica de museus e privilegia edifícios que se tornaram ícones da cultura museológica, como o Louvre, em Paris, o Museu Guggenheim Bilbao, o British Museum, em Londres, e o Museu de Arte da Filadélfia (IMAGEM 1.8 a IMAGEM 1.13). Como uma aparição fantasmática benjaminiana, Weems parece iluminar esses lugares, ao sugerir a iminência do fracasso de seus modelos e a necessidade de mudança de seus padrões dentro da sociedade contemporânea. De novo aludindo à exclusão do feminino e do afrodescendente, Weems convoca o observador ao luto por um determinado sistema do mundo da arte que tende a centralizar, a hierarquizar, a categorizar e a excluir, a fim de operacionalizar o mercado de obras de arte.

Nos trabalhos do alemão Thomas Struth e da norte-americana Carrie Mae Weems, a temática urbana aparece, mas ela é invocada de modos bem distintos. Se em Struth ela é central e dominante, em Weems ela sugere outras associações com a história cultural e da formação dos povos. Mas nos dois, em termos fotográficos, é comum a estratégia de criação de uma imagem que é, ao mesmo tempo, dotada de um discurso descritivo, de uma estrutura visual que remete ao referente e de um discurso de construção de sentido que, ao descolar a fotografia do seu referente, cria um universo espacial próprio. Um universo espacial que recria e reinventa o espaço do referente por meio da representação fotográfica.

Espaço fotográfico, espaço urbano: Dirceu Maués

Adotando uma abordagem bastante distinta das duas abordagens apresentadas anteriormente (a de Thomas Struth, em *Unconscious places*, e a de Carrie Weems, em *Beacon* (2005), e *Museum series*), o artista brasileiro Dirceu Maués investiga fotograficamente a temática urbana e espacial no seu projeto *Extremo horizonte*¹⁰ – entre outros. *Extremo horizonte* é um desdobramento de projeto homônimo de conclusão do curso de Artes Plásticas, que Maués realizou na Universidade Federal de Brasília. Nas imagens desse trabalho, longas e imprecisas manchas coloridas povoam uma faixa pictórica. Em algumas é possível reconhecer um corpo, um edifício, um automóvel – ou melhor, *seria* possível, pois, em algumas delas, um corpo, um edifício ou um automóvel aparecem inconclusos, em razão da matéria imprecisa da memória de uma câmera. Nas imagens de Maués em *Extremo horizonte*, a cidade ortogonal de Struth – emoldurada de acordo com uma perspectiva de ponto de fuga central, que conduz os olhos do observador pela riqueza de detalhes que se acumulam na formação do tecido urbano – é preterida em favor de uma panorâmica onírica, que se expande num movimento horizontal.

Um movimento horizontal dos olhos para percorrer a fotografia, que é inverso ao movimento da câmera *pinhole* com que Maués realiza a imagem. O artista relaciona o ritmo e a velocidade da fruição da fotografia pelo sujeito com o ritmo e a velocidade da sua feitura pelo artista. Nessa relação, sujeito e artista são aproximados por meio das características do espaço visual da fotografia. Ora contínua e expansiva, ora fragmentada em leves faixas, a fotografia de Maués em *Extremo horizonte* fala – por meio do espaço urbano dentro do espaço fotográfico que ele cria nas suas câmeras – da passagem do tempo, da passagem das pessoas e dos deslocamentos dos objetos. Para realizar o projeto, Maués viajou por inúmeras capitais brasileiras realizando panorâmicas com câmeras de autofabricação, que utilizam filme 35mm colorido. Nas faixas pictóricas de Maués, o horizonte de fato se alarga, ao seu extremo, para construir em cores e formas incertas uma imaginação urbana que se distancia da precisão e da nitidez. Maués pretere a descrição objetiva das tecnologias fotográficas digitais em favor da

¹⁰ Maués esteve presente como palestrante e oficinaireiro no 1º Festival Internacional de Fotografia (FIF), realizado em Belo Horizonte, em julho de 2013. Na oportunidade, Maués expôs, entre outros, o seu projeto *Extremo horizonte*, que recebeu o XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, em 2013. O projeto integrou também a mostra coletiva “Entre Artistas II”, na cidade de Brasília – DF, em 2014.

criação de um espaço desocupado para o pensamento onírico, um lote vago para o ócio dos olhos sedentos.

Horizontes (im)possíveis: Jean-François Rauzier e Claudia Jaguaribe

Propondo uma relação distinta entre tempo e espaço, o francês Jean-François Rauzier¹¹ representa, em *Hiperfotografias de Nova York* (2014), paisagens dessa cidade (IMAGEM 1.14 e IMAGEM 1.15) por meio de um processo digital de colagem no qual ele evidencia as diferentes tipologias urbanas na caracterização e composição das diferentes paisagens urbanas que existem na capital nova-iorquina. Cada um dos edifícios – fotografados individualmente ao longo de um tempo de residência artística na cidade – aparece na colagem final sem apresentar distorções, conforme as exigências da fotografia tradicional de arquitetura. Forjando uma profundidade de campo infinita – como numa câmera *pinhole* –, o artista dispõe esses edifícios variando suas dimensões de acordo com a localização deles dentro do plano de visão proposto para a montagem, de modo que há uma redução progressiva nessas dimensões do primeiro plano em direção ao último. O aspecto peculiar das representações da cidade de Nova York realizadas nessa série de Rauzier é a possibilidade de multiplicar os pontos de vista, já que praticamente cada edificação está dentro de um campo de perspectiva diferente. Assim, qualquer que seja o ponto em que o observador percebe a imagem, ele sempre terá a impressão de frontalidade com relação aos edifícios representados – como acontece em algumas pinturas medievais.

A mesma técnica é utilizada pela artista brasileira Claudia Jaguaribe na realização de sua série *Sobre São Paulo*, na qual ela cria paisagens da capital paulista por meio de um processo de colagem digital que multiplica os pontos de vista e individualiza os objetos arquitetônicos presentes no tecido urbano. Há grande semelhança entre os produtos da série *Sobre São Paulo*, de Jaguaribe, e a série de hiperfotografias que Rauzier realiza em Paris e Nova York. Mas, enquanto Rauzier enfatiza a ideia de realidades fantásticas por meio da multiplicação ao infinito das perspectivas e de determinados elementos ou padrões espaciais, os trabalhos de Jaguaribe, nas séries apresentadas, atêm-se mais à reinvenção do discurso descritivo

¹¹ As obras mais recentes de Jean-François – como as colagens digitais que ele fez da cidade de Nova York – estavam presentes na Pulse Art Fair, realizada em maio de 2014 no Chelsea, em Nova York. Visitei essa exposição no período do Doutorado Sanduíche (bolsa PDSE/CAPES).

fotográfico em espacialidades imaginárias, descoladas do real, mas não necessariamente fantásticas.

Uma peculiaridade comum a esses trabalhos de Rauzier e Jaguaribe é que a imagem final parece ser acrescida de uma ilusão de materialidade que lhe é atribuída pela individualidade do campo perspectivo de cada edifício isoladamente e pela profundidade de campo infinita, construída por meio da técnica da colagem digital. Jaguaribe utiliza um processo semelhante de ilusão de materialidade na série *Quando eu vi* (2007-2008), na qual ela cria modelos digitais de livros e recobre-os, também digitalmente, com “capas” que referenciam imagens de florestas. Assim, a artista cria bibliotecas imaginárias, habitadas por livros-imagens. Esse aspecto ilusionista, que cria espaços imaginários por meio da manipulação da imagem digital, aparece no trabalho do francês Jean-François Rauzier.

Os trabalhos de Jaguaribe e Rauzier sugerem uma materialidade na representação do espaço – seja por meio de técnicas digitais que multiplicam as perspectivas e criam um campo de profundidade infinito, mas com grande nitidez de detalhes (*Hiperfotografias de NYC* ou *Sobre São Paulo*), seja pela criação de modelos digitais onde a fotografia é aplicada (*Quando eu vi*). Nesses trabalhos, a materialidade é ilusória, pois o que interessa a esses artistas, em termos de representação dos ambientes construídos pelo homem, é fomentar a experiência de espacialidades fantásticas e imaginárias na condição bidimensional da imagem fotográfica.

Procedimentos palimpsestos: Caio Reisewitz, Jennifer Williams, Vik Muniz

Água escondida (2014) é um livro de imagens sobre a temática da água no ambiente urbano que Caio Reisewitz produz junto com a instituição Arq. Futuro e Instituto Moreira Salles. Nesse livro, o artista investiga visualmente a presença espacial da água na conformação do desenho de uma cidade e na formação dos seus espaços de trabalho e de lazer.

Num primeiro momento, Reisewitz alterna dois tipos de imagens: panoramas aéreos de cidades, onde é visível e perceptível a relação do tecido urbano com seus recursos hídricos, (IMAGEM 1.16 e IMAGEM 1.17) e outras fotografias, tiradas no nível do chão, de situações urbanas de alguns desses córregos ou rios em diferentes lugares (IMAGEM 1.18 e IMAGEM 1.19). Os panoramas aéreos são sequências de fotogramas agrupados de modo a recuperar a complexidade da exploração de recursos hídricos em ambientes urbanos: modelos diferentes

de assentamento urbano aparecem nas margens de cursos d'água e evidenciam a relação de dependência entre a concentração urbana e a disponibilidade de recursos. As fotografias do nível do chão – imagens isoladas, não sequenciais – privilegiam perspectivas centrais, com eixo de simetria às vezes coincidente com o eixo do rio. Em vez de recuperar a dimensão da escala do problema da água no contexto brasileiro, essas imagens recuperam a dimensão do fenômeno água no cotidiano, ao reportar como temos nos relacionado espacialmente com ela na paisagem urbana. Essas fotografias no nível do olhar do pedestre sugerem um total descuido da população e das administrações públicas no manejo da exploração dos recursos hídricos. Ao mesmo tempo, elas sugerem que o potencial latente de espacialidades possíveis para o meio urbano depende de um novo tipo de relação do sujeito com a água e de uma política mais adequada para gestão dos recursos hídricos. Tais imagens representam o efeito colateral da política desenvolvimentista, como sugere Antonio Risério: “o modelo predatório de desenvolvimento, produzindo desastres, nos fez abrir os olhos para o doce mistério das águas. E agora nos leva a repensar o sentido e a forma da aventura urbana da humanidade” (RISÉRIO in REISEWITZ, 2014, s.p.).

Num segundo momento do livro, Reisewitz introduz, entre outros trabalhos, uma série de montagens, feitas a partir das imagens que aparecem na primeira parte do livro. As montagens aproximam diferentes contextos por meio de associações de formas, objetos ou temas, numa combinação que inclui imagem aérea do rio Tietê com mancha negra de óleo e espuma branca sobre as águas de um córrego (IMAGEM 1.20). Os três fragmentos de imagem compõem uma nova visibilidade, que relaciona três espaços distintos no mesmo espaço representacional, assim como três tipos ou três níveis de poluição.

Em outras montagens, Reisewitz continua a explorar a interação entre formas, cores e referentes, numa relação de cursos d'água em diferentes momentos históricos que joga, portanto, com a superposição de tempos na mesma imagem (IMAGEM 1.21). Essa superposição permite avaliar não só as mudanças nos tipos de assentamentos urbanos e de tipologias arquitetônicas, como também as mudanças no estado do curso d'água – por exemplo, dimensões do leito, obras de canalização, processos destruição ou reconstituição de matas ciliares.

Numa montagem (IMAGEM 1.22), Reisewitz sobrepõe uma imagem bastante dessaturada – que representa um aglomerado urbano informal de um ponto de vista superior – com outra

imagem – que representa, também de um ponto de vista superior, o desenho urbano de uma cidade histórica colonial, mais especificamente a região da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto, Minas Gerais. Ao relacionar de modo visualmente fluido os dois tipos de assentamentos urbanos, Reisewitz evidencia as similaridades formais entre o traçado orgânico dos assentamentos portugueses coloniais e a sinuosidade das ladeiras e becos do aglomerado. Ficam também sugeridas as relações que os dois referentes estabelecem entre espaço construído e espaço verde, entre ocupação de encostas e altimetria reduzida, entre relevo acidentado e fragmentação do objeto arquitetônico. Além disso, as colagens de Reisewitz, como a da IMAGEM 1.23, ao misturar tempos e espaços distintos, colocam em relação um arquivo pessoal afetivo de imagens com um arquivo público de imagens técnicas, na maior parte vistas aéreas.

A superposição de tipologias arquitetônicas – de modelos de assentamentos – e ainda a presença de recortes fotográficos representando frutas ou outros referentes não identificáveis fazem das superfícies de Reisewitz uma superfície de acúmulo, que remete ao palimpsesto urbano, à cidade como espaço de cumulação de tempos, transformações, pessoas e memórias. Uma cumulação sempre atravessada pela água, isto é, pela proximidade com os recursos hídricos, fator essencial para desenvolvimento da vida nas cidades. Como explica Antonio Risério, “a proximidade entre o pouso humano e alguma fonte ou curso de água é coisa universal, encontrável desde o início da aventura da espécie sobre a superfície terrestre. Uma escolha necessária, lógica e natural” (RISÉRIO in REISEWITZ, 2014, s.p.).

O fomento de espacialidades imaginárias decorrentes de espacialidades da realidade objetiva aparece também no trabalho *The High Line effect*¹², de 2013, da artista norte-americana Jennifer Williams. Esse trabalho consiste numa investigação realizada especialmente para a exposição homônima que aconteceu na Robert Mann Gallery, em Nova York, entre outubro e dezembro de 2013. Nessa série de quatro grandes colagens, Williams recobriu com papel adesivo partes da parede, do teto e do piso dessa galeria. Essas peças foram montadas digitalmente a partir de fotografias que a artista realizou no mesmo ano na região do High Line Park. O parque linear, cujo projeto conta com a participação de Ricardo Scofidio (Diller

¹² Esse trabalho foi instalado na Robert Mann Gallery, no Chelsea, em Nova York, em outubro de 2013, onde ficou em exposição por sete semanas. O período de Doutorado Sanduíche me possibilitou não somente conhecer tal trabalho, como participar voluntariamente, a convite da artista – que é professora na The Cooper Union –, do seu processo de finalização e instalação.

Scofidio + Renfro), está instalado numa antiga linha ferroviária do Chelsea, em Manhattan, e foi reaberto ao público em 2009 – depois de um longo processo de luta iniciado em 1990 pela comunidade a fim de preservar o lugar, que foi totalmente desativado na década de 1980.

As peças conformam cada qual um grande corpo, uma espécie de totalidade. Mas trata-se, na verdade, de uma totalidade fraturada, assumidamente fragmentar (IMAGEM 1.24 a IMAGEM 1.31). A fruição da obra, que exige o movimento do corpo do visitante, é recompensada pela enorme quantidade de detalhes e informações que podem ser vistos a partir desse movimento e graças à escala adotada pela artista para apresentar as peças – que demandam, portanto, um tempo de fruição longo. Esse tempo de fruição expandido está inversamente associado à rapidez com que as transformações ocorreram na paisagem daquela região, a reboque da instalação do equipamento urbano do High Line Park. E é também inversamente proporcional à velocidade com que a cidade contemporânea costuma ser experimentada. Está aí talvez a principal e mais contundente crítica desse trabalho, pois se dirige a um dos recentes cartões postais de Nova York com um olhar inquisitivo e corajoso. Esse olhar, por desafiar a sedução da empreitada arquitetônica e a lógica das dinâmicas urbanas, questiona as transformações formais e sociais desse processo por meio das suas implicações espaciais representadas na fotografia de Williams.

Mediante a técnica de recortar e colar, Williams constrói novas paisagens com os registros do High Line Park. Nessas novas paisagens, a torre de residências de Jean Nouvel mistura-se com a fachada do Chelsea Market ou a estreia de Frank Ghery IAC InterActive Headquarters desponta atrás de um arbusto. Ao mesmo tempo, tudo se mistura, pela colagem, e se diferencia, pela perspectiva isolada. Tais paisagens dão a ver o que muitas vezes é imperceptível no tempo e na escala urbana seja por termos o olhar condicionado ou por sermos culturalmente pouco conscientes da paisagem que experimentamos. No processo de fruição da obra de Williams, é possível identificar os lugares que conformam a paisagem do High Line Park, lugares que foram deslocados para construir novas paisagens na peça. Essas paisagens, resultantes de desconstruções e reconstruções, são paisagens de fruição de encontros inusitados, de surpresas agradáveis aos olhos, mas também de crítica sutil sobre impropriedades arquitetônicas, urbanas e sociais, provenientes direta ou indiretamente da instalação de equipamentos na região.

É o que sublinha, por exemplo, a peça “In between London Terrace and Cass Gilbert” (IMAGEM 1.30 e IMAGEM 1.31), composta por dois braços de imagens que se organizam a partir de um eixo de simetria horizontal imaginário. O braço superior da montagem representa o percurso sobre o High Line Park. É composto de imagens de tons claros, com amarelos, verdes e azuis. No braço inferior da colagem, feito com fotografias do percurso imediatamente abaixo do nível do High Line, a montagem adquire um aspecto sombrio e obscuro. Essa polarização, visível nas características das fotografias utilizadas para a colagem e no modo de apresentação da peça, remete a uma ideia de oposição entre o mundo da superfície: o do prazer da fruição de um espaço inventado para o espetáculo da cidade e o submundo desinteressante do cotidiano, dos serviços, dos estacionamentos. As polarizações podem imprimir o risco de se reduzir a complexidade da cidade contemporânea. Justamente por esse motivo, Williams deixa claro com a repetição de elementos num braço e outro, feita segundo diferentes pontos de vista, que não se trata de dois mundos, mas de um mesmo espaço que é fragmentado, seccionado e, ao mesmo tempo, unificado por tais equipamentos urbanos. Essa fragmentação gera, literalmente, zonas de sombra, que são, metaforicamente, zonas de esquecimento sobre o tecido urbano. A montagem de Williams convida a perceber as zonas da superfície ao longo do percurso do parque – que são facilmente lembradas – e a pensar sobre as zonas esquecidas, as zonas sombreadas. Esse processo de reflexão traz à tona evidências da existência dessas zonas, que podem ser compartilhadas com o fruidor graças à luz lançada pela investigação artística.

As quatro peças que formam a exposição *The High Line effect* não existiam até o representante da Robert Mann Gallery convidar a artista para uma montagem solo. As peças foram pensadas e elaboradas a partir da experiência de Williams no lugar da futura exposição e no espaço do seu entorno. Durante o processo de montagem da exposição, Williams manifestou um claro interesse pela paisagem urbana e pelo ambiente construído, pelo modo como capturamos as informações do meio e processamos essas informações a fim de criar novas paisagens, estimuladas por aquelas que podemos visualizar na realidade objetiva. Essas são marcas características do trabalho da artista. Assim, um dos aspectos que identifica a abordagem de Williams é a relação que ela propõe da experiência artística com o lugar da instalação, por meio de um diálogo direto das peças e do material das montagens com o entorno, com elementos arquitetônicos e urbanos da paisagem específica. O caráter visceral

dessa relação não está somente no material fotográfico utilizado para as montagens, mas também na própria instalação das peças no lugar da exposição.

Williams construiu uma maquete física da galeria e testou nesse modelo a instalação das montagens. A montagem de cada peça se dá pela reunião de fragmentos de diversas imagens, impressas separadamente em papel adesivo, depois recortadas fisicamente e, por fim, instaladas na galeria de acordo com o gabarito digital. Essas características do processo artístico de Williams chamam atenção também para o fator materialidade, que se torna aí tão importante quanto à ferramenta digital. Há uma recorrência exaustiva dos processos de recortar e colar, desconstruir e reconstruir, na tentativa de criar assim uma nova visibilidade da realidade que todos temos diante dos olhos, mas que nem sempre podemos ver¹³. Na construção dos modelos onde Williams testa suas instalações, é inegável ainda a presença de uma atividade projetiva de natureza arquitetônica e de uma atividade construtiva de natureza igualmente arquitetônica, verificada quando Williams instala essas imagens.

Um aspecto comum perpassa os espaços imaginários de Williams, os fantásticos de Rauzier e os poéticos de Jaguaribe: a representação do ambiente construído por meio de estratégias metodológicas ou visuais, que enfatizam o acúmulo como condição de existência das cidades – e nas cidades – e sua relação com a transformação dos espaços. Em Williams, como em Rauzier e Jaguaribe, o acúmulo aparece no método que esses artistas adotam para criar um acervo de imagens de um determinado lugar, bem como no processo de montagem digital, que lida com fragmentos desses acervos. No caso de Williams, a ideia de acúmulo, amontoamento ou ajuntamento aparece de novo no processo de montagem final da instalação no espaço da galeria, já que esse processo compreende a reunião dos inúmeros fragmentos de impressos em papel adesivo numa única colagem final, que segue o gabarito da montagem digital. Visualmente, esse acúmulo no trabalho de Williams fica evidente na expressividade das novas formas que as variadas tipologias arquitetônicas, pertencentes a distintos períodos, adquirem ao serem recriadas nas montagens da artista.

¹³ O aspecto da materialidade nos trabalhos de Williams será desdobrado no quinto capítulo da tese, mediante a análise de outros trabalhos de sua autoria.

O trabalho *Postcards from nowhere*¹⁴ (IMAGEM 1.32) foi apresentado pelo artista brasileiro Vik Muniz no primeiro semestre de 2014 em Nova York. O conceito de acúmulo, amontoamento ou ajuntamento – que aparece na representação fotográfica das cidades, especialmente depois do modernismo e no contexto contemporâneo – destaca-se também nas obras do artista: tanto no seu processo de trabalho, como na visualidade da imagem final. A diferença é que Muniz não cria seu acervo a partir de imagens realizadas por ele, mas a partir de imagens encontradas. Ele parte de um acervo físico de postais antigos para recriar paisagens urbanas por meio de um processo analógico de recortar e colar. Muniz fragmenta as imagens originais e reutiliza esses fragmentos dentro de uma nova composição, de grande formato, cuja visualidade adquire definitivamente uma presença material. O acúmulo deixa de ser um conceito visual – ou um gabarito digital, como em Williams – para tomar corpo e presença dentro da representação da paisagem urbana. Na sua condição material, essa obra evidencia aspectos que apareceram, por exemplo, nas leituras que apresentei das imagens de Struth: elas são fotografias que indicam um referente, uma paisagem exterior à fotografia, na qual acontece o acúmulo de tipologias arquitetônicas de distintos períodos, como se a cidade fosse um palimpsesto.

No caso desse trabalho de Muniz, o palimpsesto é a própria condição de existência da obra. Muniz leva tal acúmulo para dentro do seu processo artístico e chama atenção para um amontoamento que é simultaneamente visual, objetual e espacial. O que fazer diante do imenso acervo de imagens já criadas, já impressas e já circuladas? Muniz propõe utilizar-se desse acervo para transformá-lo, decompondo uma espécie de lixo contemporâneo numa nova proposta artística. Em tal trabalho de Muniz, a condição objetual da fotografia começa a se colocar mais presente e definidora dos rumos do próprio trabalho. Depois de selecionar paisagens presentes em cartões-postais, Muniz recria essas imagens por meio da matéria fotográfica encontrada – uma espécie de *ready-made* fotográfico.

Construções espaço-visuais: Thomas Demand e Lucia Koch

¹⁴ O lançamento desse trabalho de Vik Muniz aconteceu em abril de 2014, na Sikkema Jenkins & Co. Gallery, em Nova York. Visitei essa exposição no período do Doutorado Sanduíche (bolsa PDSE/CAPES).

O uso do *ready-made* fotográfico – isto é, documentos fotográficos encontrados para tratar da representação do ambiente construído – aparece também nas fotografias do artista alemão Thomas Demand¹⁵. Demand se utiliza de imagens que já circularam em meios informativos – como a fotografia da cena onde encontraram o político democrático alemão Cristiano Uwe Barschel morto numa banheira, por suicídio – para criar maquetes de papelão dos espaços representados nessas imagens em escala real. Demand constrói esses espaços no seu estúdio para fotografá-los e depois destruí-los, de modo que só permanece a imagem fotográfica.

Ao representar o ambiente de um pequeno dormitório em “Parlor” (1997) (IMAGEM 1.33), o processo de trabalho de Demand lida diretamente com essa espécie de *ready-made* visual, já que joga com a imitação – mimeses – de uma imagem encontrada na mídia (e não o contrário). No processo de trabalho de Demand, a prática construtiva está implicada na edificação de arquiteturas de papel. Nesse sentido, Demand aprofunda a ideia de representação fotográfica do ambiente construído, uma vez que coloca em evidência não só a expansão do conceito de espaço construído, diante das maquetes em escala real, como também a dúvida sobre a origem da arquitetura, sua *arché*, já que ela passa a aparecer nos seus trabalhos como cópia de uma imagem. Ela deixa de ser um lugar de pensamento sobre ambiências e espacialidades.

Ainda dentro desse campo arquitetônico da fotografia, a brasileira Lucia Koch realizou uma série de fotografias internas de caixas de papelão, isto é, embalagens de produtos alimentícios. Ao apresentar essas fotografias em dimensões muito superiores às do objeto representado, Koch promove uma confusão de escalas, como em “Spaghetti” (2006) (IMAGEM 1.34). As fotografias convidam o sujeito a imergir dentro da grande arquitetura de papel representada nas imagens; e a adentrar, ao mesmo tempo, o ambiente mínimo das caixas. Num jogo entre referenciais, ficamos por um momento suspensos: foi a arquitetura das caixas de papelão que se agigantou ou fomos nós que nos encolhemos? Essa suspensão é um momento decisivo na experiência de tais imagens, por desdobrá-las espacialmente. Nesse sentido, Koch promove um lugar de relação com o microuniverso da arquitetura de papel, numa escala que interrompe a leitura puramente denotativa da imagem e favorece a construção de sentido sobre nossas

¹⁵ Algumas das fotografias de Thomas Demand estavam presentes na mostra *A world of its own: photographic practices in the studio*, realizada entre fevereiro e novembro de 2014. Visitei essa exposição no período do Doutorado Sanduíche (bolsa PDSE/CAPES).

relações com o espaço, com as escalas, com nossas dimensões e as dimensões com que construímos o mundo para o nosso habitar.

Essa breve seleção – que representa uma incursão sobre o imaginário fotográfico contemporâneo da cidade, da arquitetura e do ambiente construído – sugere que, nas primeiras obras apresentadas, as de Struth e Weems, havia o empenho dos artistas na criação do campo visual de uma única imagem fotográfica dentro de uma série: um espaço de experiência visual que era descritivo e expressivo simultaneamente. Ao mesmo tempo em que indicam um determinado lugar identificável no tempo e no espaço, esses trabalhos criam assim uma situação – por meio das estratégias artísticas adotadas – que se descola do referente e se relaciona com situações semelhantes em outros lugares e tempos, distintos daqueles da representação.

Posteriormente, a unidade da imagem fotográfica da paisagem urbana foi preterida em Rizaut e Jaguaribe em favor da multiplicação de fotografias dentro de uma mesma imagem, a partir de acervos fotográficos de artistas. As fotografias dos acervos desses artistas eram decompostos em fragmentos e novamente reunidos em construções visuais sobre o ambiente construído. Em Williams, que também trabalha com um acervo de imagens próprias dela, essas construções digitais são ampliadas como superfícies visuais para parede, piso e teto no ambiente da galeria, em forma de instalações. Por fim, em Muniz, uma vez que o acervo deixou de ser um acervo digital de fotografias de artista para serem postais antigos – *ready-made* fotográficos –, a obra tomou corpo e levou as ideias de amontoamento, ajuntamento e acúmulo, aspectos da cultura urbana contemporânea, para dentro da própria matéria de seu objeto fotográfico. Há, assim, uma atividade de manipulação do fragmento fotográfico como matéria que constitui o corpo fotográfico apresentado no espaço de exposição.

Quanto às fotografias de Lucia Koch e de Thomas Demand, é possível dizer que a representação do ambiente construído internaliza a própria prática construtiva do processo artístico fotográfico. No processo de trabalho desses artistas, a fotografia é construção não só em razão do sentido metafórico que Walter Benjamin propõe na década de 1930 – como avalio no segundo capítulo desta pesquisa –, mas no sentido literal de edificar um espaço construído, um modelo tridimensional que define o caminho e o comportamento do corpo subjetivo do fotógrafo para representar esse espaço. Em Koch, esses espaços são caixas de produtos – novamente a ideia de *ready-made* – transformadas de modo rudimentar em

arquiteturas dotadas de diferentes efeitos de luz, por meio das aberturas e das projeções luminosas que ela faz por incisões na superfície das caixas. Em Demand, esses espaços são metodicamente construídos, a partir da fotografia e para a fotografia. Elaborada a partir de uma imagem, a arquitetura de Demand é posterior à fotografia original que ele recria ao imitar e não resiste à fotografia final do trabalho. Ainda que essa arquitetura não exista *depois* da fotografia, já que ele destrói os modelos construídos, é com ela que o fotógrafo gasta a maior parte do tempo do processo artístico, com sua feitura, produção e aperfeiçoamento. O tempo da arquitetura de Demand aparece, assim, comprimido entre estes dois polos de imagem – o da origem e o do produto final. Ao representar o ambiente construído, Demand incorporou a lógica do espaço e o pensamento sobre o espaço no seu processo. Assim como a construção e a destruição balizam o pensamento sobre o espaço, também a lógica e o pensamento são fundamentais no processo fotográfico-espacial de Demand. A destruição da arquitetura de papel é o que garante à fotografia uma existência autônoma, como se o aniquilamento do referente fosse necessário para legitimar sua existência e para referenciá-la em outro referente: a imagem inicial. Assim, ainda que represente um ambiente construído, o referente da fotografia de Demand é outra imagem, processo que cria uma estrutura em *mise en abyme* sobre a condição indiciária da fotografia.

Esse breve trajeto pelas propostas artísticas contemporâneas de natureza fotográfica que tematizam o ambiente construído constitui um decurso por uma parte do universo de imagens que proponho a investigar nesta tese. Conforme argumento, trata-se de um universo de imagens que, ao tematizar o ambiente construído, coloca em evidência aspectos de determinadas tradições espaciais e de modos de se relacionar com o espaço construído que não são necessariamente percebidos por aqueles que experimentam diretamente esses espaços ou mesmo por aqueles que lidam diretamente com suas transformações, como os próprios profissionais da área. Seja porque esses aspectos tenham sido propositadamente recalcados no imaginário espacial, seja pela capacidade da fotografia de dar a ver o inconsciente óptico, segundo Walter Benjamin, ou o inconsciente espacial, como argumenta o teórico Anthony Vidler, o mais importante é que os trabalhos mencionados fazem movimentar estruturas teóricas dominantes tanto no campo da fotografia quanto no da arquitetura. Nesse contexto, fazer movimentar significa gerar instabilidades em conceitos tidos como verdades ontológicas e universais dentro de um campo durante longo tempo. Desconfio que esse movimento acontece por meio de experiências de estranhamento que essas propostas artísticas promovem,

tanto um estranhamento de ideias tidas como familiares, como um estranhamento resultante do reconhecimento de familiaridade em ideias tidas como estranhas.

O universo de imagens que busco construir compreende trabalhos fotográficos que, ao representar o ambiente construído, promovem a reacomodação de conceitos dentro dos campos envolvidos – fotografia e arquitetura. Esses trabalhos evidenciam um grande interesse de artistas contemporâneos pela representação fotográfica do ambiente construído. Tal universo de imagens não exclui necessariamente as fotografias de arquitetura – aquelas encomendadas por profissionais para divulgação de projetos em revistas especializadas. Mas há, sim, diferenças entre propostas artísticas de natureza fotográfica que tematizam o ambiente construído e a fotografia que representa a arquitetura para fins de divulgação de uma determinada edificação. Entre essas diferenças, cito: a finalidade da imagem, o seu uso e o veículo de divulgação, o seu condicionamento ou a sua liberdade frente a um determinado código, o seu compromisso documental descritivo ou a sua expressão artística subjetiva. Tudo isso altera o modo como o fotógrafo aborda o objeto arquitetônico construído. Fotografar um edifício para exaltar suas qualidades – como geralmente ocorre na demanda repassada a um fotógrafo de arquitetura – tende a ser, portanto, uma experiência muito distinta daquela que representa, dentro de uma proposta artística, o ambiente construído a fim de explorar os modos de relacionamento do sujeito com o real ou os modos como uma determinada sociedade se relaciona com o espaço ao construí-lo, modificá-lo ou ocupá-lo. Mas, ainda assim, essas experiências não são necessariamente excludentes e, dependendo da abordagem dos autores ou das premissas de que partem, pode ser difícil reconhecer distinções entre esses tipos de imagem.

Se para Fiona Hackett (HACKETT, 2009, p. 108), como vimos, aconteceu em 1850 a emergência de uma forma composta de arte que seria descrita, segundo ela, como “fotografia e arquitetura”, é porque, nessa forma de arte composta, “os edifícios, por suas condições tectônicas, estáticas e formais, constituíram o ‘modelo’ mais acabado e puderam transformar-se em ‘notícia’ graças às imagens fotográficas” (MÉNDEZ, 2007, s.p.). Mas a utilização da temática arquitetônica pela fotografia como mote de uma experiência artística constitui um tipo de prática específica mais recente do que se pode imaginar. Assim, o interesse de artistas pela representação fotográfica da arquitetura e do ambiente construído, evidente nas propostas artísticas contemporâneas apresentadas neste capítulo, não é um dado que caracteriza o

universo da fotografia desde a sua invenção – ainda que desde então aconteça a representação da arquitetura pela fotografia.

As possíveis origens dessa prática específica serão verificadas no próximo capítulo, que irá explorar historicamente quando o encontro entre fotografia e ambiente construído deixou de ser da ordem predominante do registro para constituir um campo comum a uma e outra linguagem, um lugar de pensamento e investigação das relações que estabelecemos com o real construído.

Capítulo 2: A invenção das origens

Em novembro de 1975, o fotógrafo e crítico Cervin Robinson, importante referência em fotografia de arquitetura nos Estados Unidos, publicou no *Journal of Architectural Education* o artigo intitulado “Architectural photography: complaints about the standard product”. Nesse artigo, Robinson apresenta pontos de objeção à fotografia de arquitetura praticada na época pelos profissionais do ramo. Segundo ele, a maior parte das imagens das publicações especializadas gerava um “ar de insatisfação”, pois os fotógrafos eram visivelmente condicionados a estilizar seus produtos – para tornar suas imagens atrativas na revista – e a expressar exclusivamente o ponto de vista dos arquitetos. De acordo com o autor, isso gerava uma constante frustração na expectativa de um determinado público crítico para com a fotografia de arquitetura, pois ela não conseguia representar visualmente o que estava implicado, em termos de teoria da arquitetura, nas produções espaciais daquela época¹⁶. Para Robinson, ao dar visibilidade a somente uma determinada parte da experiência arquitetônica – isto é, ao fotografar o edifício nos seus melhores ângulos e nas melhores condições de luz –, o fotógrafo dava somente as notícias boas (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 156, tradução nossa), além de “apagar todos os traços de presença humana” (WOODS, 2009, p. xviii, tradução nossa).

No livro que esse mesmo autor, Cervin Robinson, publica em 1987¹⁷ – portanto, 12 anos depois da publicação daquele artigo –, o fotógrafo reitera a sua crítica sobre a fotografia de arquitetura produzida em meados de 1970 e avalia que grande parte das alterações que

¹⁶ No artigo, Robinson enumera os três principais pontos de objeção que ele recupera da crítica de James Marston Fitch às fotografias presentes nos livros *Architects on architecture*, de Paul Heyer, e *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Stephen Izenour. Nessa crítica, publicada na *Architectural Forum*, de março de 1974, Fitch critica as imagens do primeiro livro e vê, nas imagens de *Learning from Las Vegas*, “rotas alternativas que a fotografia de arquitetura poderia tomar a fim de melhorar sua performance” (p. 11). As imagens do livro *Learning from Las Vegas* são de autoria de Stephen Shore, artista presente na exposição *New topographics*, de 1975, que analiso em seguida.

¹⁷ Em 1987, Robinson publica com Herscherman o livro *Architecture transformed*, que compreende a representação da arquitetura pela fotografia desde a criação desse meio de representação no século XIX. O livro de Robinson e Herscherman tornou-se uma referência recorrente entre os pesquisadores do tema, apesar do formato não acadêmico, que dispensa referências científicas de muitas das informações apresentadas.

ocorreram nesse tipo de imagem durante o período entre a publicação do artigo e a do livro devia-se especialmente a dois fatores: o primeiro era a pressão pela utilização de cores, inicialmente por parte da indústria da publicidade e também por parte dos próprios arquitetos; o segundo – e esse é o fator que mais interessa a esta pesquisa – diz respeito “ao retorno de artistas-fotógrafos à arquitetura como sujeito”, com um repentino mercado para essas imagens em museus e galerias (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 172, tradução nossa).

As críticas de Robinson à fotografia comercial de arquitetura produzida em 1970 não consistiram num evento isolado. Além dele, outros críticos, como James Marston Fitch¹⁸, apontavam para a padronização desse tipo de imagem nos periódicos e revistas. Fotografias de arquitetura apareciam em capas de revistas populares, como a *Life* norte-americana, e assim, segundo o crítico Schwarzer, “não somente tornavam famosas algumas edificações; elas também trabalhavam para encorajar associações entre bens de consumo e a arte ou a arquitetura dispostas na mesma página” (SCHWARZER, 2004, p. 182, tradução nossa).

No final da década de 1980 e início de 1990, críticas à fotografia de arquitetura apareciam também no contexto brasileiro, com as contribuições de Fernando Freitas Fuão sobre as fotografias de arquitetura presentes nas revistas especializadas. Em 2001, Fuão retoma o título de sua tese de doutoramento, realizada entre 1987 e 1992, para publicar um artigo no qual critica, no começo do século XXI, o embelezamento das edificações e a discrepância entre imagem e referente nas fotografias publicadas em revistas:

Hoje, se louva (sic) determinadas arquiteturas só porque são mais fotogênicas que outras. E, inacreditavelmente, em alguns grandes escritórios internacionais, arquitetos e fotógrafos já estão trabalhando juntos desde a concepção do projeto até a sua realização, para que o produto final tenha uma aparência fotogênica. Se, por acaso, o projeto não sair em simbiose, caberá ao fotógrafo com seus truques mágicos, ilusionísticos, elaborar a fotossíntese para glorificar o trabalho do arquiteto. Sua função é praticamente, embelezar, maquiagem, folhar a ouro o edifício, ainda mesmo que este tenha o desprazer de não possuir nenhuma virtude arquitetônica e mal consiga parar em pé. De fato, qualquer arquiteto sabe que a fotografia pode intervir e modificar favoravelmente a situação real (FUÃO, 2001, s.p.).

A insatisfação com a fotografia de arquitetura não parece ser, portanto, uma novidade recente nem um evento exclusivo da década de 1970. Sobre essa insatisfação, é impossível, por exemplo, não mencionar o artigo “New eyes for old”, de Philip Morton Shand, publicado em

¹⁸ Ver a segunda nota deste texto sobre o artigo publicado por Fitch.

1934 na *Architectural Review*. Nesse artigo, Shand elogia a relação entre arquitetura moderna, especialmente aquela produzida na Bauhaus, e a Nova Visão, movimento encabeçado por Moholy-Nagy. Segundo Shand, haveria uma simbiose entre as duas áreas, de modo que o movimento moderno parecia vivenciar o renascimento mútuo delas. Ele escreve que:

No começo de 1920, a fotografia de arquitetura estava de modo tão sem imaginação fiel à vida e à perspectiva convencional como qualquer outro tipo de fotografia. Homens com equipamentos de fotógrafos de praia circundavam as edificações a uma distância respeitável como policiais com suas lanternas de flash sobre o impecavelmente óbvio. Mas os novos tipos de arquitetos tiveram suas edificações fotografadas por novos tipos de fotógrafos. Uma revolução na técnica da fotografia de arquitetura resultou, e que revolucionou o criticismo arquitetônico¹⁹ (SHAND, 1934, p. 12, tradução nossa).

O trecho identifica, assim, outro momento de insatisfação com a fotografia de arquitetura, localizando-o na década de 1920. Essa insatisfação contribuiria para a recepção positiva dos experimentos fotográficos da Nova Visão com a arquitetura moderna. Moholy-Nagy acreditava que era possível prover novos tipos de experiência do espaço por meio de distorções de perspectiva, como ele fazia. Segundo ele, com a ajuda de novas formas de representação e dos novos arquitetos, temos “uma alargamento e uma sublimação da nossa apreciação do espaço, a compreensão de uma nova cultura espacial” (MOHOLY-NAGY, 1936, p. 36, tradução nossa).

Além dessa relação com a fotografia da Nova Visão, ocorreu também uma livre associação entre arquitetura e fotografia com fins publicitários na Bauhaus durante o modernismo, estratégia importante também para divulgação das ideias do movimento, especialmente na década de 1930. É o que demonstra a pesquisadora Beatriz Colomina ao analisar os usos de imagens na revista *L'Esprit Nouveau* ou no livro *Vers une architecture*, de Le Corbusier. Segundo a autora, Le Corbusier associava, por exemplo, suas ideias de serialização da construção com a indústria de automóveis, por meio da associação de texto (“maisons en série”) com imagens de carros Citroën. Esse exemplo mostra que: “Le Corbusier estava empregando técnicas modernas de publicidade: (...) ele chama a atenção visual do leitor por

¹⁹ Texto original: “In the early 1920’s architectural photography was as unimaginatively true to ‘life’ and conventional perspective as any other sort of photography. Men with the cultural equipment of beach photographers walked round buildings at a respectful distance like policemen on their beat flashing lanterns on the impeccably obvious. But the new sort of architects had their buildings taken by new sorts of photographers. A revolution in the technique of architectural photography resulted, which has revolutionized architectural criticism” (SHAND, 1934, p. 12).

meio da imagem espetacular para conduzi-lo ao conceito que ele está promovendo, a produção em massa de casas”²⁰ (COLOMINA, 1996, p. 159, tradução nossa).

A diferença desse uso de imagem, nas décadas de 1910 e 1920, com o uso posterior – como aquele apontado por Schwarzer sobre a revista *Life* (SCHWARZER, 2004, p. 182) – estaria, portanto, no fato de que, antes, buscava-se associar a arquitetura a imagens do imaginário popular para legitimar um determinado discurso arquitetônico, como fez Le Corbusier; já em 1970, é a própria imagem da arquitetura, padronizada dentro de determinadas expectativas da mídia de massa, que será usada para promover outros produtos de consumo.

A pluralidade de momentos de insatisfação com a fotografia de arquitetura, que apresento na introdução deste capítulo, serve para evidenciar que a relação entre imagem fotográfica e arquitetura não parece ter sido nunca uma relação estável e estagnada. Mas, na década de 1970, determinados fatores – tanto do campo da arquitetura como da fotografia –, sobre os quais discorro neste capítulo, tornaram exponencial o efeito dessa insatisfação, que contribuiu para que houvesse nesse momento um avanço de artistas em direção à representação fotográfica da arquitetura e do ambiente construído. No entanto, essas representações não apareciam com frequência nos veículos informativos especializados em arquitetura, nem visavam necessariamente ao mesmo público dos fotógrafos de arquitetura.

Trabalhos desse tipo – ou seja, trabalhos fotográficos em torno da temática do ambiente construído e distintos da fotografia comercial de arquitetura – começaram a aparecer ocasionalmente em revistas especializadas, como na *Architectural Review* e na *Architectural Forum*, a partir de 1950. Em 1967 e 1968, a *Architectural Review* publicou duas matérias sobre o trabalho dos fotógrafos alemães Hilla e Bernard Becher (IMAGEM 2.1) – cuja obra será comentada mais adiante neste capítulo. Antes de publicar os trabalhos dos Becher – que seriam uma forte influência de abordagem fotográfica objetivista no contexto norte-americano –, a *Architectural Review* já vinha produzindo, desde 1950, a série *Townscapes*. Essa série consistia na documentação fotográfica e textual das “virtudes negligenciadas do desenho das cidades vernaculares” (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 137, tradução nossa). Segundo Robinson, a circulação das imagens da série *Townscapes* teria contribuído para

²⁰ Texto original: “Le Corbusier’s concern with the contemporary conditions of production is necessarily a concern with the mechanisms that sustained that production: advertising, mass media, and publicity”. (COLOMINA, 1996, p. 159)

mudar o modo como o público norte-americano percebia e registrava o espaço: “a maior parte das imagens de *Townscape* eram tiradas com a câmera Rolleiflex de lentes-gêmeas, a mais utilizada no final de 1940 e início de 1950. Apoiada no nível da cintura, ela criava um vantajoso ponto de vista com inevitável ênfase no calçamento das ruas, nos degraus, *bollards* e outros mobiliários urbanos. (...) Nada está distanciado” (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 137, tradução nossa). Segundo Robinson, essa relação de proximidade com o espaço fotografado, característica das fotografias da série *Townscape*, teria afetado também os trabalhos que o fotógrafo Walker Evans assinava para a revista *Architectural Forum*. Evans contribuiu com essa revista durante a década de 1950 por meio de dossiês fotográficos de temáticas variadas. É possível ver uma grande diferença na abordagem fotográfica que ele apresenta aí com aquela mais distanciada e menos formalista que ele apresentava nas fotografias do livro *American photographs*, que ele publicou em 1938.

A crítica à fotografia comercial de arquitetura de 1970, como a realizada por Robinson e Fitch – por meio de imagens que apareciam tanto nas revistas populares, como nas especializadas –, era sintoma de crise de linguagem e índice de que transformações aconteciam ou estavam para acontecer no território da fotografia e também no da arquitetura. Por que proponho tratar desse momento de crise especificadamente, e não de outro, como aquele de 1920 descrito por Schand? Como vou explicar neste capítulo, os principais motivos são a emancipação da fotografia como campo artístico e de estudo teórico e a expansão das abordagens da arquitetura para a inclusão da construção vernacular até a forma como entidade abstrata. Essas condições criaram um território movediço onde a fotografia era abordada como forma de expressão artística e a arquitetura, como integrante de um ambiente construído, manifestação cultural de uma sociedade. Essa condição estimulava novas experimentações espaciais e representacionais, além de possibilitar reconfigurações de fronteiras e limites disciplinares.

2.1 O contexto fotográfico: subjetividade, objetividade e hibridizações

Segundo Jean-Claude Lemagny²¹, a fotografia, no período entre 1950 e 1980, vivia um período de crise de linguagem. Essa incerteza de sua condição a faria ultrapassar o embate

²¹ Jean-Claude Lemagny é autor do texto do nono capítulo do livro *A history of photography*, uma publicação editada por ele em parceria com o crítico de fotografia André Rouillé. Nesse texto, Lemagny explora os trinta anos entre 1950 e 1980 como um período de crise da fotografia e de reapresentação dessa linguagem dentro do

com os princípios orientadores modernos – tais como forma ou verdade, abstração ou documentação – para fazer parte de diversos experimentos, que envolviam outras artes e muitas hibridizações de sua natureza. Da incerteza de sua condição resultaram também inúmeras vertentes práticas, que ofereciam diferentes modos de abordagem da fotografia.

Um desses modos aparece no trabalho do grupo *Subjektive Fotografie*, surgido na Alemanha a partir do grupo *Fotoform*. Sob a liderança de Otto Steinert²², o grupo, que existiu entre 1949 e 1957, organizou três exposições intituladas *Subjektive Fotografie* – em 1951, 1954 e 1958 –, que, segundo o próprio Steinert, reuniam “toda criação fotográfica pessoal, dos fotogramas abstratos à reportagem, que fosse bem construída visualmente e também psicologicamente profunda” (STEINER apud LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p. 188, tradução nossa). As referências do grupo, que recuperavam a efervescência cultural dos anos vinte e trinta, com destaque para Moholy-Nagy e Man Ray, buscavam fundamentar uma ideia da livre criação de cada indivíduo, dentro do limite imposto pela técnica fotográfica. Segundo Jean-Claude Lemagny, Steinert e seus seguidores estabeleciam para si uma visão hierárquica da fotografia, que, em sentido crescente de “perfeição”, ia primeiramente da simples reprodução para a reprodução personalizada, depois para a criação que continua figurativa e, por fim, para a criação fotográfica absoluta, que seria a abstração construtivista²³. Esse apreço pela abstração na representação fotográfica rejeitava “as virtudes criativas da fotografia direta, espontânea, e o abandono da esperança de que a trilha da criação pudesse um dia levar a uma fotografia unida” (LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p. 190, tradução nossa). Portanto, era uma clara reação à ideia de “momento decisivo”, conforme formulou Henri Cartier-Bresson e outros fotógrafos de ideologia humanista, que acreditavam na escolha do momento certo pelo artista para a construção de um sentido, que seria derivado do fato e da rigorosa organização de formas que o evidenciavam.

universo da arte contemporânea. Para saber mais, ver LEMAGNY. *Photography unsure of itself*. (In: ROUILLÉ & LEMAGNY, 1987, p. 186-229).

²² Sobre Otto Steinert, Jean-Claude Lemagny escreve que ele teria se formado em medicina em 1939. Depois de tornar-se fotógrafo autodidata, ele estabeleceu-se como retratista em 1947e, após isso, fundou cursos de fotografia na Escola de Belas Artes de Saarbrücken, em 1948, e em Essen Folkwang-Schule, em 1949. Para saber mais, consultar LEMAGNY. *Photography unsure of itself*. (In: ROUILLÉ & LEMAGNY, 1987, p. 186-211).

²³ O trecho é uma reinterpretação do texto de Jean Claude-Lemagny, cujo original é: “In contrast, Steinert and his disciples evolved a hierarchical view of photography, distinguishing a series of ‘stages of perfection in photographic creation’: simple reproduction, personalized reproduction, creation which remains figurative and absolute photographic creation, in other words constructivist abstraction”. (LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p. 190)

Pouco tempo mais tarde, o excesso de subjetividade seria contestado por fotógrafos que propunham se aproximar objetivamente da realidade. Entre eles, destaca-se o casal alemão Hilla e Bernard Becher que, desde a década de 1950, fotografava arquiteturas industriais no interior de determinados países da Europa e nos Estados Unidos. Uma série de artistas norte-americanos – como Stephen Shore, Lewis Baltz, Richard Nixon e Robert Adams, entre outros – compartilhava de uma abordagem, pretensamente objetiva, semelhante à dos Becher. Vários deles participaram da exposição *New topographics*, realizada em 1975 na George Eastman House, na qual predominava a temática da paisagem construída norte-americana. Os artistas da *New topographics* referenciavam assumidamente os trabalhos desenvolvidos por Edward Ruscha. Importante referência como artista conceitual, Ruscha publicou uma série de 10 livros de artista, de tiragem reduzida e com temas variados, entre 1961 e 1972²⁴. Quase todos os livros tematizam o ambiente construído (estações de gasolina, estacionamentos, apartamentos).

Entre o subjetivismo da década de 1950 e o objetivismo da década de 1970, o contexto norte-americano destaca-se novamente como agenciador de instabilidades de padrões fotográficos a partir da obra de dois fotógrafos em especial: o norte-americano Minor White e o suíço Robert Frank. A obra de White partia do princípio de que a “fotografia comunica coisas que não podem ser vistas” (LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p.192, tradução nossa), o que lhe permitiu realizar imagens que transcendiam a ideia de fotografia como registro fiel da realidade ou como método mecânico de reprodução da realidade. As imagens de White – que, segundo Jean-Claude Lemagny, dialogam com uma abordagem mística da fotografia – tendem a promover experiências contemplativas que estimulam a consciência do corpo pelo sujeito da experiência.

Diferentemente de White, na sua abordagem quase mística e contemplativa da imagem fotográfica, o suíço Robert Frank desenvolveu um enfoque, no limite entre o subjetivismo e o objetivismo, que revelava – a partir da sua condição de estrangeiro dentro do território norte-americano – o indefinido, inacabado e sujo da paisagem urbana, bem como momentos de imprevista e intensa poesia. Não há uma hierarquia entre esses elementos, já que Frank não

²⁴ A obra desses artistas, que empreenderam uma abordagem importante do ambiente construído, ainda será comentada com mais detalhes neste capítulo.

parece construir uma diferenciação entre o admirável e o repulsivo. Ele constrói um imaginário urbano de fragmentos, sem que as imagens estejam necessariamente carregadas de um significado *a priori* – como acontecia dentro da vertente humanista – e sem que esses fragmentos venham a constituir um todo uniforme e identificável. Em seu livro *Les américains*, de 1958 (também publicado como *The americans*, em 1959, com prefácio de Jack Kerouac), aparece uma paisagem física e social da América (IMAGEM 2.2 a IMAGEM 2.4) que não se pretende una e totalizante, mas que aparece múltipla, variada, estranha e, ao mesmo tempo, cativante, como fruto de uma relação aberta, quase erótica, entre a solidão do viajante fotógrafo e a do sujeito observador. Juntas na experiência da fotografia, essas duas figuras constroem qualquer possibilidade de significado – já que esse não é mais um dado da imagem. A abordagem da fotografia como ferramenta de construção de uma paisagem social, presente no trabalho de Robert Frank, consolida-se posteriormente dentro de um discurso mais sistematizado nas obras de fotógrafos como Lee Friedlander e Garry Winogrand.

Mas importantes instabilidades no campo da fotografia viriam a ocorrer no período entre 1960 e 1980 sobretudo por meio de experimentações artísticas que tendem a romper os limites dos meios de representação. Inicialmente, artistas de *land art*, entre fins de 1960 e início de 1970, utilizaram a fotografia enquanto registro de seus trabalhos, como um meio de atribuir continuidade no tempo para a condição efêmera de suas obras. Foi o caso de *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, no Great Salt Lake de Utah, em 1970, eternizado no imaginário da história da arte por meio de representações fotográficas aéreas. No entanto, de acordo com Lemagny, “logo ficou claro que, longe de ser somente um instrumento para fazer o registro documental do trabalho uma vez terminado, a fotografia poderia ser em princípio compreendida e integrada na concepção do projeto” (LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p. 244-245, tradução nossa). Nesse sentido, destacam-se determinadas criações ambientais que foram pensadas dentro dos próprios princípios do processo fotográfico. Exemplo disso são os trabalhos da série *Perspective correction (Square with diagonals)*, de Jan Dibbets. Nesses trabalhos de Dibbets, os limites quadrangulares que aparecem nas fotografias só existem visualmente a partir do ponto vista da câmera fotográfica. Qualquer movimento do sujeito no espaço do referente revelaria que o quadrado é, na verdade, resultado de uma ilusão de perspectiva e que não há propriamente quadrado nenhum montado de fato na paisagem referente fotografada. Nesse contexto proporcionado por Dibbets, o ambiente criado na representação fotográfica é, ele próprio, criação resultante de uma ilusão de perspectiva, construída de acordo com o

princípio ótico fotográfico. Assim, o espaço fotográfico recria o espaço do referente, reformulando-o de acordo com condições de existência próprias da fotografia.

O recurso à fotografia aparece também nas instalações visuais que o artista Gordon Matta-Clark realizava a partir de suas performances arquitetônicas de intervenção em edificações. Esse recurso não substituíam a experiência anárquica dos processos de intervenção de Matta-Clark, mas elas permitiam, por um processo de reconstrução visual dessas intervenções, uma experiência de outra natureza, que procurava atribuir duração no tempo a certos princípios organizadores das propostas do artista. Entre esses princípios, que atravessam a experiência da intervenção até a experiência fotográfica que será percebida pelo sujeito numa galeria, destaca-se a ideia de reorganização do espaço – tanto o visível, quanto aquele da experiência viva – a partir de segmentações, recortes, falhas, refundações. Segundo Thomas Crow, “na imaginação de Matta, a edificação era tão ostensiva quanto o padrão de luz ou cor na impressão – e a impressão fotográfica tão concreta quanto uma edificação” (CROW in WESTGEEST, 2009, p. 42, tradução nossa). Em *Pipes*, um trabalho que Matta-Clark realiza em 1971, essa relação entre espaço fotográfico e ambiente construído já se anuncia hibridizada. Nesse trabalho, Matta-Clark propõe uma relação entre imagem fotográfica e seu referente que coloca em questionamento a ideia de fotografia como registro da realidade objetiva e que explora a potencialidade da imagem como criação de um novo modo de existência desse mesmo referente – no caso, o encanamento da edificação. Conforme descreve Matta-Clark no texto de Crow:

Eu estendi uma das linhas de gás de detrás de uma parede para fora até o espaço de exibição, e depois voltei com ela para dentro da parede, acompanhada de uma documentação fotográfica da viagem do encanamento da rua até a e através da edificação. O encanamento tinha levava duas vidas: tinha tanto uma extensão física quanto uma fotográfica e lidava com a edificação ao mesmo tempo como sistema mecânico e como uma série de espaço discretos²⁵ (MATTA-CLARK apud CROW in WESTGEEST, 2009, p. 43, tradução nossa).

²⁵ Crow é um dos autores presentes no livro *Take place: photography and place from multiple perspectives*, organizado por Helen Westgeest a partir de um simpósio sobre o tema realizado na Universidade de Leiden, na Holanda, em 2006. O simpósio reuniu artistas e acadêmicos de diferentes formações em torno da relação entre fotografia e lugar como objeto comum de pesquisa. A realização do simpósio, em 2006, e a publicação dos textos apresentados nele em 2009 evidenciam a importância do assunto no mundo contemporâneo e a extensão internacional do tema. Texto original: “I extended one of the gas lines from behind a wall out into the exhibition space and returned it back into the wall, accompanied by a photographic documentation of the pipe’s journey from the street into and through the building. The pipe led thus two lives: it had both a physical as well as a

Em trabalhos posteriores, Gordon Matta-Clark – que insiste numa abordagem do ambiente construído a fim de explorar a transgressão dos limites impostos pelas convenções arquitetônicas, desestabilizando o real do ambiente construído – propõe igualmente explorar a fotografia como ferramenta para construção de um espaço de experiência que evidencia a instabilidade dos limites dados pelo real. Segundo Caroline van Eck, a montagem fotográfica que o artista propõe para o trabalho *Splitting*, de 1974, evidencia uma relação entre a fotografia e o ambiente construído que “reverte o processo de desfiguração que acontece nas imagens tradicionais de arquitetura no Ocidente” (van ECK in WESTGEEST 2009, p. 177, tradução nossa). Para van Eck, a montagem fotográfica de Matta-Clark em *Splitting* relaciona os traços de habitação humana com “a corporeidade das margens rotas, dos tecidos sujos e amarrotados”, criando uma seção elevada que, definitivamente, é da ordem do inquietante (*uncanny*). A fotografia – a autora continua – “sugere que a casa era um corpo vivo, aberto ao meio pelo escalpe do anatomista arquitetônico²⁶” (VAN ECK in WESTGEEST, 2009, p. 178, tradução nossa).

A casa como corpo vivo resulta, assim, de um processo de desconstrução desse mesmo corpo que demonstra, por meio dessa desconstrução, “como as convenções da arquitetura – porta e janelas – literalmente ‘enquadram’ nossa experiência do mundo”²⁷ (SCHWARZER, 2004, p. 167, tradução nossa). Segundo Schwarzer, as fotografias de Matta-Clark cumprem um papel tanto documental – ao mostrar esse fatiamento das construções e a nudez de seus interiores –, como também um papel artístico, pois os seus enquadramentos visuais “delimitam um [outro]

photographic extension and dealt with the building simultaneously as a mechanical system and a series of discrete spaces” (MATTA-CLARK apud CROW in WESTGEEST, 2009, p.43).

²⁶ Texto original completo e sem cortes: “When I looked from this perspective, keeping the connections between architectural representations, the human body, and anatomy in mind, this photograph seems to offer a reversal of the process of defiguration at work in traditional Western architectural images. By showing so conspicuously the traces of human habitation, and the corporeality of the ragged edges, dirty and crumpled textiles, and objects clearly handled by human beings, this sectional elevation looks definitely uncanny. Here we are offered a view of human habitation usually reserved for the lifeless, defigured subject matter of architectural design. This photograph strongly suggests that this house was a living body, cut open by the scalpel of the architectural anatomist” (VAN ECK in WESTGEEST, 2009, p. 178-179).

²⁷ Schwarzer analisa a obra de Matta-Clark no capítulo “Photography” do seu livro *Zoomscape*, presente na bibliografia desta pesquisa. O texto completo original, que compreende os excertos utilizados neste parágrafo da minha pesquisa, apresenta-se a seguir: “Matta-Clark wanted to offer unusual and unexpected views through the deconstructed buildings, and to demonstrate how the conventions of architecture – door and Windows – literally ‘frame’ our experience of the world. The photographs play a documentary role in his project, showing the buildings sliced apart, their insides bared. But the photographs also play an artistic role. Their frames further cut and delimit the field of view; we see precise angles on Matta-Clark’s operation. Depending upon the site where viewing takes place, the photograph cut open the wall of a building or the page of a book, offering windows into the transformation of built space” (SCHWARZER, 2004, p.167).

campo de visão; vemos ângulos precisos na operação de Matta-Clark. Dependendo do lugar de onde elas são tiradas, as fotografias cortam a parede de uma edificação ou a página de um livro, oferecendo janelas para a transformação do espaço construído” (SCHWARZER, 2004, p. 167, tradução nossa).

Essas expansões entre arquitetura e fotografia no trabalho de Gordon Matta-Clark sinalizam a criação de um território artístico que privilegia formas híbridas entre essas linguagens. Para a fotografia, esse território implica reconsiderações teóricas de conceitos tradicionalmente aceitos no campo fotográfico – como a condição indexical (rastros) ou icônica (semelhança) desse tipo de imagem – e de suas relações com a verdade e com a realidade objetiva.

Na mesma época dessas experimentações espaço-visuais de Gordon Matta-Clark, Susan Sontag publicou seu livro *Sobre a fotografia*. Nesse livro, que é de 1978, a autora reúne uma série de ensaios de sua autoria que abordam a fotografia a partir de uma perspectiva filosófica e sociológica. Por propor fundamentações tendenciosamente mais gerais ou universais num campo ainda pouco explorado criticamente, o livro veio a se tornar uma importante referência dentro do campo fotográfico. Segundo a autora: “o motivo por que a linguagem [crítica da fotografia] é pobre não é acidental: trata-se da ausência de uma rica tradição de crítica fotográfica” (SONTAG, 2004, p. 155). No ensaio “Evangelhos fotográficos”, Sontag diagnostica naquele momento histórico um gosto fotográfico extremamente variável, mas que tendia ao formalismo. Diante da pluralidade de manifestações, ela acredita que, por um breve tempo, “digamos, de Stieglitz até o reinado de Weston” (SONTAG, 2004, p. 152), determinados padrões de qualidade das fotografias pareceram constituir um “ponto de vista sólido para avaliar fotos”. No entanto, esse ponto de vista sólido teria sido substituído, segundo Sontag, pela ideia de “visão fotográfica”. A visão fotográfica constituiria uma “nova posição que almeja liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica; liberar a fotografia da beleza também” (SONTAG, 2004, p. 153). Essa liberdade favoreceu a tematização de objetos enfadonhos ou banais, como a série de guimbas de cigarro, representada pelo fotógrafo de moda Irving Penn. Ao mesmo tempo em que aconteciam essas mudanças de padrões, ressurgia o interesse de muitos fotógrafos por instrumentos, técnicas e modos de representação mais antigos, como evidencia o reaparecimento de daguerreótipos, grandes formatos e motivos pictorialistas em determinados trabalhos. Esse renovado interesse incrementava a pluralidade característica do que Sontag

chama de “visão fotográfica” e não pretendia enfraquecer os “compromissos atuais com a fotografia informal e com a fotografia como documento social” (SONTAG, 2004, p. 158).

Nesse contexto instável da condição fotográfica, Sontag percebe que:

subjacente a muitas defesas da fotografia, encontra-se o temor de que ela [a fotografia] seja uma arte senil, desagregada em movimentos espúrios ou mortos; que as únicas tarefas que restam seja curadoria e historiografia. (...) Não surpreende que essa desmoralização seja sentida no momento da máxima aceitação da fotografia (...). (SONTAG, 2004, p. 160).

A saída que Sontag encontra para esse impasse está na ideia de que a fotografia não consiste numa forma de arte em si mesma e, portanto, não deve ser submetida aos padrões de avaliação e de organização aplicados aos campos da pintura ou da poesia, por exemplo. Mas sua peculiaridade está na sua capacidade de “transformar todos os seus temas em obras de arte” (SONTAG, 2004, p. 160). A conclusão de Sontag conduz à formulação de uma abordagem preponderantemente indexical da fotografia, de acordo com a qual o tema da imagem – isto é, o referente da fotografia – é predominante. Essa abordagem implica uma ideia de transparência desse tipo de imagem, que seria apresentada mais tarde, em 1980, por Roland Barthes em *Câmera clara* (BARTHES, 1980). A fotografia é, nessa perspectiva, meio de acesso a um referente. E se é ela, nessa condição, que transforma em arte os seus temas, é porque, segundo Sontag, “como a língua, [a fotografia] é um meio em que as obras de arte (entre outras coisas) são feitas” (SONTAG, 2004, p. 164).

Se, para Sontag, o tema é o fator primordial da fotografia, a fotografia funciona, assim, como testemunho, já que “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu” (SONTAG, 2004, p. 16). Segundo ela, é esse tipo de pensamento que ampara a obsessão fotográfica dos turistas – argumento que, possivelmente, perdura até hoje –, tomados pela necessidade de provar que a viagem foi feita – “que houve diversão”, sugere Sontag. Não é contraditório que a ideia do testemunho, em Sontag, não esteja associada necessariamente com a ideia humanista de fotografia como revelação da verdade. Do mesmo modo como a obsessão fotográfica pela construção de provas da experiência afasta o sujeito da própria experiência em si – que se torna mediatizada –, a obsessão humanista pela verdade da fotografia afasta o sujeito de uma compreensão da fraqueza desse meio como comunicador da verdade:

Ao contrário do que é sugerido pela defesa humanista da fotografia, a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicação. A razão por que o humanismo se tornou a ideologia dominante dos fotógrafos profissionais ambiciosos (...) é que ele mascara as confusões sobre verdade e beleza subjacentes à atividade fotográfica (SONTAG, 2004, p. 128).

Ao contribuir para as reconsiderações e transformações do campo fotográfico, que aqueciam a década de 1970, a publicação em 1977 desses ensaios de Sontag provocou reações – não necessariamente contrárias – de outros teóricos e especialmente de fotógrafos artistas. Em reação à abordagem indexical e à preponderância do tema na imagem fotográfica, defendidos por Sontag, o fotógrafo Robert Heineken produziu uma obra composta de duas peças. Em *S.S. Copyright project: "On photography"*, de 1978, (IMAGEM 2.5 e IMAGEM 2.6) Heineken utiliza-se de fotografias do seu estúdio, tiradas por um ajudante, e de fotografias suas do texto de Sontag, para reconstruir a imagem fotográfica que representa a autora, Susan Sontag, disposta na contra-capa do seu livro publicado em 1977. Por meio de um processo de colagem que se baliza na gradação de tons de cinza presentes na fotografia da autora e nos tons predominantes em cada uma das fotografias reunidas, Heineken coloca em discussão aspectos de autoria e libera a fotografia do compromisso restrito com o tema colocado pelo seu referente. Nessas montagens de Heineken, não interessa se a fotografia é o testemunho de uma experiência ou uma prova de existência, já que a proposta do artista busca evidenciar a fotografia como construção manipulável de outra realidade, que surge a partir do próprio processo artístico, e não como rastro da realidade.

Ao propor uma abordagem de natureza objetual da fotografia, o trabalho de Heineken compartilha da ideia de dar corpo ao abstrato, presente em trabalhos anteriores aos dele. Essa ideia já aparecia, por exemplo, em trabalhos como o do fotógrafo Jean-Pierre Sudre, ainda que os processos de que cada fotógrafo se utilize para chegar a essa materialidade da imagem sejam distintos. Se para Heineken essa materialidade aparece na colagem das fotografias que constroem um novo corpo imagético, para Jean-Pierre Sudre essa materialização acontece no processo químico de exposição à luz do negativo constituído de cristais numa placa de vidro.

A abordagem de Sontag – à qual Robert Heineken respondeu em forma de trabalhos fotográficos – insere-se numa tradição de estudos ontológicos da fotografia, que busca identificar a essência dessa linguagem, sua especificidade. É possível localizar essa tradição –

respeitando as diferenças entre as abordagens de cada autor – desde os textos de Walter Benjamin, na década de 1930 (“Pequena História da Fotografia”, 1931; “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, 1939); passando por André Bazin, na década de 1940 (“Ontologie de l’image photographique”, 1945); Rosalind Krauss (*L’amour fou*, 1986; *Le photographique*, 1990); Roland Barthes (“Le message photographique”, 1961; “Le troisième sens”, 1970; *La chambre claire*, 1980); e Philippe Dubois (*L’acte photographique*, 1986). A profusão de textos sobre a fotografia, especialmente a partir de 1970, evidencia as mudanças que ocorriam com essa linguagem, inclusive no sentido de ela passar a constituir um objeto de pesquisa e de reflexão – o que, até então, não era uma condição clara. O estudo ontológico da imagem fotográfica divide esses autores entre aqueles que tendem a uma abordagem da fotografia como índice – isto é, como rastro de um referencial – e aqueles que a compreendem como ícone – isto é, como semelhança que reconstitui a experiência da realidade. Para esta pesquisa, é importante compreender em que medida essas abordagens teóricas, que aqueciam as discussões em torno da fotografia desde a década de 1930, afetam o movimento de artistas fotógrafos em direção ao objeto do ambiente construído na década de 1970. Existiria aí alguma relação possível?

Da ontologia à alegoria

No ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), Walter Benjamin elabora a ideia de que a fotografia moderna, como ela aparece em Eugène Atget, consiste numa construção, e não numa reprodução da realidade objetiva. Como construção, a fotografia, segundo Benjamin, constitui uma chave de interpretação da realidade objetiva que permite acessar ao inconsciente ótico de uma determinada sociedade. Essa abordagem oferece importantes desdobramentos para a compreensão da imagem fotográfica, assunto que desenvolverei mais profundamente no capítulo 3 desta pesquisa. Considerando o eixo teórico concernente à ontologia da fotografia e os possíveis desdobramentos do pensamento benjaminiano para a relação entre a linguagem fotográfica e a arquitetônica, vale ressaltar, por enquanto, que, para desenvolver a ideia de inconsciente óptico e o conceito de construção, Walter Benjamin se utiliza do trabalho de um fotógrafo cujo objeto é a cidade moderna, a Paris do início do século XX. É por meio das imagens de Atget, que fragmentam as paisagens não monumentais da capital francesa, que Benjamin descola a realidade objetiva da criada pela fotografia. Nesse

processo, o autor nega a ideia de fotografia como cópia e percebe a quantidade de informações visuais que estão numa fotografia e que não são apreendidas pelos olhos na experiência cotidiana dos lugares – do que resulta sua abordagem da fotografia como instrumento de acesso ao inconsciente óptico de uma determinada sociedade.

No seu artigo “Ontologie de l’image photographique”²⁸, Bazin recupera a discussão em torno de pintura e fotografia a partir de uma abordagem que entende a manifestação artística mimética como uma tentativa do homem de vencer o tempo, por meio da eternização das formas. Nessa batalha contra a condição efêmera da humanidade, a invenção da perspectiva, no Renascimento, teria sido o pecado original da pintura ocidental. Isso porque ela tornaria evidente o embate, ou a confusão, entre uma aspiração propriamente estética – conforme uma “expressão das realidades espirituais onde o simbolismo das formas transcende o modelo” (BAZIN, 1981, p. 10, tradução nossa) – e uma psicológica – segundo a qual predomina o desejo de “substituir o mundo exterior pelo seu duplo” (BAZIN, 1981, p. 11, tradução nossa). Dentro desse ponto de vista, a fotografia foi a redenção para a pintura, pois “liberou as artes plásticas da obsessão com a semelhança” (BAZIN, 1981, p. 12, tradução nossa). Para Bazin, a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem essa obsessão pelo realismo, pois satisfazem “nosso apetite pela ilusão de uma reprodução mecânica da qual o homem é excluído” (BAZIN, 1981, p. 12, tradução nossa). É a partir dessa perspectiva que Bazin é categórico ao afirmar que a originalidade da fotografia, em comparação com a pintura, está justamente na sua “objetividade essencial”. Para o teórico francês, a fotografia significa o advento de um processo de criação de imagens que não sofre a interferência do homem: “entre o objeto inicial e sua representação não se interpõe nada além de um outro objeto.” (BAZIN, 1981, p. 13, tradução nossa). Nesse sentido, o cinema, para Bazin, é a conquista do objetivismo fotográfico estendida no tempo – e, por isso, ele constitui uma linguagem que, ao resistir ao tempo, o faz não como congelamento de um instante, mas como mumificação da própria mudança.

Segundo as ideias apresentadas por Bazin em “Ontologie de l’image photographique”, a fotografia é um meio – aspecto compartilhado com Susan Sontag – que, na sua condição impassível, é capaz de revelar o real. As suas virtudes estéticas estão, assim, condicionadas à

²⁸ “Ontologie de l’image photographique” foi publicado pela primeira vez na edição especial *Les problèmes de la peinture*, da revista *Confluences. Revue Mensuelle*, em 1945. Esse e outros artigos de André Bazin foram publicados após sua morte na coletânea *Qu’est ce que le cinéma?*.

sua capacidade de dar a ver o que o sujeito, talvez desviado por seus preconceitos, não é capaz de perceber no momento da experiência do objeto. Como a impressão de uma digital, a fotografia faz a mediação entre a reapresentação do objeto e o sujeito, e participa, assim, da construção natural das coisas, pois não significa, como na pintura, uma substituição do real. Nesse sentido, a fotografia, segundo Bazin, é necessariamente uma superfície transparente, cuja importância reside na relação que ela cria entre o sujeito e o referente da imagem, registrado pela câmera de forma impassível e objetivamente, independente do homem. Esse objetivismo de Bazin alimentou conceitualmente inúmeros trabalhos fotográficos que, a partir de 1950, procuravam explorar uma representação menos subjetiva da realidade. Esse tipo de abordagem aparece, por exemplo, nos trabalhos de Bernd e Hilla Becher, que fotografavam arquiteturas industriais no interior da Alemanha, em outros países da Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos. Esse tipo de abordagem aparece também em Robert Frank, no seu livro *Les Américains* e na série de livros de artista organizados por Edward Ruscha em 1960, nos quais a objetividade da abordagem já aparece nos próprios títulos das publicações (*Twentysix Gasoline Stations*, *Nine swimming pools*, entre outros).

Na sua análise de 1974 sobre a natureza da fotografia, Rudolf Arnheim questiona essa pretensão objetivista de anular o fotógrafo. Ele argumenta que, numa fotografia, “as formas são selecionadas, parcialmente transformadas e tratadas por aquele que tira a foto e pelo seu equipamento ótico e químico” (ARNHEIM, 1974, p. 159, tradução nossa). Assim, ele entende que a natureza desse meio exige que abordemos a imagem fotográfica como resultante de encontros entre

[a] realidade física e a mente criativa de um homem – não simplesmente como reflexos da realidade na mente, mas como um campo intermediário no qual dois poderes formadores, homem e mundo, se encontram como antagonistas equivalentes e parceiros, cada um contribuindo com seus recursos particulares²⁹ (ARNHEIM, 1974, p. 159, tradução nossa).

O argumento de que a fotografia resulta de um encontro, e não da reprodução de um reflexo na mente do homem, coloca em evidência, para Arnheim, que o fotógrafo é necessariamente parte da situação que ele fotografa. Ao ser parte da situação, não lhe é possível descolar-se

²⁹ Texto original: “In a photograph, the shapes are selected, partially transformed, and treated by the picture taker and his optical and chemical equipment. Thus, in order to make sense of photographs, one must look at them as encounters between physical reality and the creative mind of man – not simply as a reflection of that reality in the mind but as a middle ground on which the two formative powers, man and world, meets as equal antagonists and partners, each contributing its particular resources” (ARNHEIM, 1974, p. 149-161).

dela, nem dominá-la por completo, já que existe ao mesmo tempo a condição mecânica constitutiva da natureza da imagem fotográfica.

Nesse sentido, o meio fotográfico “manifesta a presença da realidade física autêntica” e, ao fazê-lo, relaciona diretamente a irracionalidade e o aspecto inconsciente desse espaço com o desejo por formas articuladas de quem fotografa. Esse embate, que é da natureza da fotografia segundo Arnheim, já estava sugerido no argumento de Walter Benjamin sobre o inconsciente óptico, ainda que Benjamin não levasse em consideração tão a fundo, como faz Arnheim, o desejo por formas visualmente articuladas por parte de quem faz a fotografia. De todo modo, umas das suas principais contribuições para o debate teórico da fotografia em 1970 talvez seja evidenciar que a maior dificuldade em abordar esse tipo de imagem é justamente sua “íntima conexão física com as atividades da vida humana” (ARNHEIM, 1974, p. 160, tradução nossa). Essa característica tende a reduzir a potencialidade da fotografia caso ela seja vista unicamente como cópia fiel da realidade ou como documento da verdade. Aliás, sobre a verdade, Arnheim prefere apenas garantir que esse problema não é especificamente um problema fotográfico (ARNHEIM, 1974, p. 157).

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss escreveu inúmeros artigos³⁰ *a partir da* fotografia, que foram publicados em diferentes meios de circulação, especialmente nas revistas *Artforum* e *October*³¹. Nesses artigos, como sugere Hubert Damisch, Krauss, “em vez de escrever sobre a fotografia, é tentada a escrever *contra* ela: não exatamente contra a fotografia, mas contra uma determinada maneira de escrever sobre ela e, em particular, sobre sua história” (DAMISCH in KRAUSS, 2002, p. 7). Contrária ao aspecto da abordagem de André Bazin – que compreende a fotografia a partir de um continuísmo da história da arte, segundo o qual a invenção da perspectiva teria precedido a câmera fotográfica –, Krauss defende a ideia de que uma determinada lógica de natureza fotográfica teria se desenvolvido mediante a invenção da fotografia. Essa lógica fotográfica, quando aparece em qualquer novo campo, muda sua condição de existência, de modo que

³⁰ A maior parte desses artigos foi reunida na publicação francesa *Le photographique: pour une théorie des écarts* (Éditions Macula, Paris) em 1990. Prefaceada por Hubert Damisch, essa edição de 1990 levou ao público francófono as ideias de Krauss sobre o tema da fotografia. Em 2002, a Gustave Gili publicou *O fotográfico*, uma edição em português desses textos que tornou o material acessível ao público lusófono.

³¹ Rosalind Krauss foi cofundadora da revista *October*, veículo que reagiu a determinadas tendências que apareciam na revista *Artforum* em 1970. Krauss, que publicava com altíssima frequência e em inúmeros meios de circulação, dialogou intensamente com as produções artísticas contemporâneas da época e contribuiu com as mudanças de paradigma no campo da arte.

muitas vezes é necessário reformular os limites desse campo, mapear³² de novo seus espaços. Ela observa isso acontecer, por exemplo, com as formas artísticas que surgiam já a partir do expressionismo abstrato norte-americano e nas *Land Art* e *Body Art* da década de 1970. As operações conceituais e artísticas empreendidas por essas experimentações se utilizavam da fotografia como registro das obras, mas já havia no processo de imaginação e construção dessas obras uma lógica ou um tipo de pensamento fotográfico: as marcas do corpo do sujeito na pintura de Jackson Pollock; o índice azul do corpo feminino nas pinturas performáticas de Yves Klein; o negativo do corpo nos trabalhos efêmeros da artista de origem cubana Ana Mendieta. Nesse sentido, Krauss não rompe com a abordagem indiciária da fotografia – por entender o índice como um dos signos da teoria semiótica, conforme apresentada pelo teórico norte-americano Charles S. Peirce. Mas ela particulariza a fotografia, colocando-a como objeto de crítica e reflexão que afeta outras áreas do pensamento artístico.

Krauss analisa, por exemplo, a recusa violenta de Marcel Duchamp com relação ao cubismo como uma intolerância do artista à autonomia que a pintura passou a adotar e que “a protegia um pouco mais de qualquer contato com o mundo real” (KRAUSS, 2002, p. 78). Ao recusar o cubismo, Duchamp voltou-se ao realismo, “o equivalente das formas miméticas ‘baixas’ nas artes visuais (...); forma se conhece no mais das vezes pela fotografia.” (KRAUSS, 2002, p. 78). Além de reaproximar o artista da realidade em razão do “realismo gritante proporcionado por sua modalidade de representação”, a fotografia ou o pensamento fotográfico que aparece nos processos artísticos de Duchamp operam também um “certo estado de dependência” (KRAUSS, 2002, p. 80). Krauss analisa esse estado de dependência em dois sentidos: primeiro, no sentido daquela dependência entre a imagem e o texto que a acompanha, como acontece nas obras de Duchamp e que é similar ao funcionamento das legendas fotográficas; segundo, no sentido da dependência entre o referente e a imagem, que acontece em algumas obras, como no *Grand Verre*, e que evidencia a natureza fotográfica do pensamento de Duchamp nas suas manifestações artísticas. Ao analisar o *Grand Verre*, Krauss considera que:

³² Segundo Hubert Damisch, no prefácio ao *Le photographique*, livro publicado em 1990 pelas Éditions Macula, “a fotografia representa um destes objetos que chamamos ‘teóricos’ e cuja irrupção em determinado campo transtorna tanto o mapa, que se torna necessário retomar o trabalho de medição começando do zero, introduzir novas coordenadas e talvez mudar o sistema de representação. A história da arte bem pode fingir ter digerido e até assimilado visceralmente a fotografia com a ajuda do mercado. (...) [o livro de Krauss, *Le photographique*...] tem como primeiro mérito dissipar esta ilusão e invocar outra forma de *projeção* que, longe de fazer um balanço da fotografia, a tomara como ponto de partida e trabalharia *com* ela obstinadamente”. (DAMISCH, 2002, p. 13; grifos do autor).

Na grande massa nebulosa que figura na parte superior da obra encontram-se por exemplo três aberturas, chamadas nas *Notas* ‘pistões corrente de ar’. Sabemos que sua forma foi estabelecida pelo viés da fotografia: o autor suspendeu um quadrado de gaze diante de uma janela aberta e tirou em três momentos diferentes uma fotografia das formas arbitrárias e estranhas que apresentava o tecido sob o efeito do vento. ‘Os pistões de corrente de ar’ são, portanto, o registro ou o traço destes ventos. (KRAUSS, 2002, p. 81-82).

Ao relacionar o processo de Duchamp com a ideia de rastro, marca, índice, Krauss convoca a classificação dos signos, conforme desenvolvida por C. S. Peirce, a fim de fundamentar seu argumento sobre a condição fotográfica do pensamento de Duchamp.

(...) as fotografias, de fato, tem com seus referentes uma relação tecnicamente diferente da relação dos quadros, desenhos ou outras formas de representação. Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material. É deste eixo físico sobre o qual se produz o processo de referência que fala C. S. Peirce, quando se volta para a fotografia como exemplo da categoria de signos que denomina ‘indiciais’. (KRAUSS, 2002, p. 82).

Segundo Krauss, a fotografia aparece, portanto, nas obras de Duchamp por haver o aspecto de realismo, o fator da dependência e a condição de rastro, de marca, que caracterizam suas obras. Por fim, ao analisar os *ready-made* de Duchamp, Krauss recupera a fala do artista que define esses objetos como *instantâneos*: encontros marcados com qualquer coisa, mas no momento certo. Com esse tipo de abordagem, Krauss faz despontar, no cenário teórico das artes, a fotografia como objeto de crítica e de pensamento, para além da relação entre o fotógrafo e sua câmera. Para a crítica norte-americana, a fotografia é um acontecimento que provoca deslocamentos epistemológicos, e não deve ser, portanto, reduzida às categorias estilísticas de classificação da história da arte.

Em *Câmera clara (La chambre claire, 1980)*, Roland Barthes busca definir a condição essencial e irreduzível da fotografia. Como ele relata no início do livro, “eu estava tomado por um desejo ontológico: eu queria aprender a todo custo o que era a Fotografia nela mesma, por meio de qual característica essencial seria possível distingui-la do restante da comunidade de imagens” (BARTHES, 2010, p. 3). Para ele, essa condição ontológica da imagem fotográfica consiste na sua propriedade dêitica de apontar para aquilo que um dia existiu em frente à câmera, mas que jamais poderá se repetir. “A fotografia não é nada mais que uma antífona de “Olhe”, “Veja”, “Aqui está”; ela aponta um dedo a um certo *vis-à-vis*, e não pode escapar a essa pura linguagem dêitica” (BARTHES, 2010, p. 5). Resultante do mecanismo fotoquímico

do aparelho fotográfico, essa condição indiciária da fotografia, segundo Barthes, torna inseparáveis a imagem e o seu referente. “Uma fotografia específica, com efeito, não é nunca distinta do seu referente (daquilo que ela representa) (...). É como se a Fotografia sempre carregasse seu referente consigo (...)” (BARTHES, 2010, p. 5). Barthes submete, assim, a imagem fotográfica à função de anunciar sempre um “isso foi” – e nunca um “isso é” ou “isso será” –, o que fundamenta sua ideia do “terrível aspecto que está em toda fotografia: a volta dos mortos” (BARTHES, 2010, p. 9). Ao associar a fotografia à morte, o pensador francês a compreende como uma máscara mortuária, que remete a um tempo passado, congelado na superfície sensível da película, mas para sempre perdido.

Em *A câmara clara*, Barthes não se utiliza de exemplos de imagens de arquitetura ou ambientes construídos. A maior parte das imagens são retratos – inclusive aquele retrato de sua mãe no jardim de inverno aos cinco anos de idade, no qual ele encontra o olhar materno que nenhuma outra fotografia dela consegue encarnar. É esse olhar que devolve a ele a ideia que ele tem de sua mãe, a “verdade” dela, e que constitui, portanto, o que ele chama de *punctum* da imagem, aquilo que permite uma construção de sentido. A construção de sentido se dá por um processo que faz vacilar a informação codificada na imagem, isto é, a aparição de um segundo elemento faz deslocar os signos presentes no primeiro elemento, denominado *studium* por Barthes. “Esse segundo elemento que vai perturbar o *studium* vou chamá-lo *punctum*; pois *punctum* é também: espinho, mancha, corte, pequeno buraco – e também uma jogada de dados. O *punctum* de uma fotografia é o acidente que me desperta (mas que também me machuca, que é cortante)” (BARTHES, 2010, p. 27).

Prova de ausência – temporal, espacial, humana –, a fotografia, para Barthes, encarna a falta: ao exibir aquilo que não está mais presente, a imagem dirige o sujeito ao encontro do referente dela e torna-se, assim, pura transparência. No que tange à representação do ambiente construído, esse tipo de abordagem favorece a função denotativa da imagem fotográfica – que talvez seja a mesma ideia que tenha estimulado a Mission Heliographique francesa a registrar os monumentos da França em 1850 e 1860 e que sempre colocou a fotografia a serviço da construção de memórias arquitetônicas de uma cidade. A fotografia mantém viva essa memória, resiste ao tempo, ao esquecimento, à morte – ainda que seja somente a máscara daquilo que já não existe mais e que nunca poderá existir novamente.

Os escritos de Barthes em *A câmara clara* vieram a se perdurar no campo teórico da fotografia por muito mais tempo do que alguns pensadores esperavam. Conforme Geoff Dyer³³, *A câmara clara* integra o grupo de trabalhos tardios de Barthes, nos quais o autor francês recorre à liberdade das experiências pessoais e tende a afastar-se aparentemente do rigor analítico das primeiras obras, que o tornaram uma referência internacional. Essa tônica mais distanciada de “sociólogos e semiologistas” acabou por tornar o texto mais aberto e acessível, contribuindo para que perdurasse no tempo. No livro *O ato fotográfico e outros ensaios*, de 1986, Phillipe Dubois propõe uma teorização mais sistematizada dessa abordagem, aprofundando a busca pela essência da fotografia. Para o crítico francês de fotografia André Rouillé, a persistência dessa abordagem, que acabou reforçando as associações da linguagem fotográfica com ideias de índice, transparência e morte, prejudicou o desenvolvimento de outras abordagens, como a que ele apresenta no seu livro *A fotografia entre documento e arte contemporânea* (ROUILLÉ, 2009). Rouillé argumenta que:

do documento à arte contemporânea, a fotografia oscila (...) entre o rastro da impressão e a alegoria. Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença, ficção. Da impressão à alegoria, a fotografia passa da repetição da própria coisa para uma outra coisa diferente da coisa (ROUILLÉ, 2009, p. 383).

Rouillé defende uma abordagem alegórica da imagem fotográfica que explora a ideia de construção e atualização, possíveis por meio dessa linguagem. Ele não nega a importância da abordagem indiciária ou icônica da fotografia, ao reconhecer nelas a particularização da fotografia em relação ao universo de imagens manuais. No entanto, ele vê como problemático o fato de esses discursos semióticos terem relacionado a fotografia a “uma preexistência das coisas, das quais essas imagens, passivamente, só registrariam o vestígio” (ROUILLÉ, 2009, p. 190). A submissão à preexistência das coisas associada à condição de rastro teria operado na fotografia uma série de reduções³⁴ do seu potencial de representação, pois essas leis gerais ignoravam as singularidades e particularidades das práticas.

2.2 O contexto arquitetônico: entre o vernacular e a abstração

³³ Geoff Dyer é o prefaciador da edição inglesa do livro traduzido por Richard Howard e publicado em 2010 pela *Hill and Wang*, em Nova York.

³⁴ Rouillé enumera cinco reduções sobre as quais discorro no terceiro capítulo desta pesquisa.

A arquitetura, como campo de conhecimento, passava por alterações importantes no momento histórico da década de 1970, tendo seus limites disciplinares e seus fundamentos teóricos questionados em diversas frentes, mas especialmente a partir de duas vertentes de pensamento importantes. A primeira delas refere-se à ideia de arquitetura do cotidiano ou arquitetura vernacular; a segunda concerne à abordagem da arquitetura como abstração – ambas pensavam a relação entre esse campo e a representação fotográfica.

Primeiramente, a vertente de pensamento sobre a arquitetura cotidiana ou vernacular dialogava intensamente com os conceitos de *cotidiano* e *cotidianidade*, discutidos por Henri Lefebvre³⁵, e de *heterotopias*, desenvolvido por Michel Foucault. Essa abordagem contribuiu para a fundamentação da ideia de ambiente construído (*built environment*) como campo de estudo compartilhado com a arquitetura e outras áreas, tais como sociologia e antropologia. Na discussão levantada por Lefebvre, “o cotidiano é um conceito”. Mas, para ele ter se tornado um conceito, “a realidade que designava teve que se tornar dominante e as velhas obsessões com as faltas, deficiências tiveram que desaparecer” (LEFEBVRE, 1972, s. p.). Sob essas condições, acontece o “colapso do referente na moralidade, na história, na natureza, na religião, nas cidades, no espaço, o colapso até mesmo da perspectiva no seu sentido espacial clássico ou o colapso da tonalidade em música” (LEFEBVRE, 1972, s. p.). Nesse sentido, ao analisar o cotidiano e a cotidianidade, Lefebvre identifica não um sistema, mas “um denominador comum para sistemas existentes, incluindo o judicial, o contratual, o pedagógico, o fiscal e o policial” (LEFEBVRE, 1972, s. p.). Ele defende e promove o estudo desse denominador comum como a possibilidade de se encontrar na banalidade aquilo que não é banal; de se encontrar no ordinário aquilo que é extraordinário: “Por que o estudo do banal deveria ser ele mesmo banal? Não são o surreal, o extraordinário, o surpreendente, até mesmo o mágico, igualmente parte do real? Por que o conceito de cotidiano [e cotidianidade] não pode revelar o extraordinário no ordinário?” (LEFEBVRE, 1972, s. p.).

Segundo McLoad (MCLOAD in HARRIS & BERKE, 1997, p. 27), o que parece ser mais caro aos arquitetos nos estudos de Lefebvre, especialmente quando as ideias deste autor reapareceram na década de 1990, estaria na dimensão cultural com que ele aborda a cidade e os ambientes construídos, chamando atenção para a riqueza, a complexidade e o prazer

³⁵ No texto “Quotidien et Quotidienneté”, Henri Lefebvre elabora a ideia de cotidiano como um conceito que trata do denominador comum entre sistemas existentes.

constitutivos da experiência viva do que é urbano. Assim, na perspectiva do cotidiano, “estratégias [arquitetônicas] neo-vanguardistas como ‘dobraduras’, ‘disjunções’ e ‘grandezas’ negam” – segundo McLoad – “a energia, a humanidade, e a criatividade incorporadas nos detalhes aleatório e prosaicos da existência diária” (MCLOAD in HARRIS & BERKE, 1997, p. 27). Importantes historiadores contemporâneos da arquitetura, como Gwendolyn Wright e Mark Jazomberk, buscam desdobrar a ideia de ambiente construído – segundo a matriz teórica proporcionada por Lefebvre e por Foucault – para que novos percursos historiográficos sejam elaborados a fim de se dar conta das lacunas existentes numa abordagem de cunho cultural da formação do espaço construído nas cidades.

Vale salientar que a banalidade e o ordinário também foram abordados como componentes da cidade por diversos movimentos culturais das décadas de 1960 e 1970. Deve ser citado como exemplo o movimento francês dos Situacionistas, que, encabeçado pelas ideias críticas de Guy Dèbord, buscava se relacionar com o ambiente urbano por meio de cartografias do sensível. Criando mapas das relações do sujeito com a cidade, esse movimento contestou a rigidez do urbanismo racionalista e valorizou a ideia de experiência do espaço cotidiano como eixo orientador da organização urbana.

A criação arquitetônica a partir de uma perspectiva do ordinário – como é o caso da cultura pop norte-americana – aparece ainda nos trabalhos desenvolvidos pelo casal Robert Venturi e Denise Scott-Brown. Para esses arquitetos – conforme dispõe o livro *Learning from Las Vegas*, publicado por eles em companhia de Steve Izenour em 1972: “aprender com a paisagem existente é um modo de ser revolucionário para um arquiteto. Não o modo mais óbvio, que é colocar Paris abaixo e começar de novo, como Le Corbusier sugeriu nos anos 1920, mas outro, mais tolerante; isto é, trata-se de questionar como olhamos para as coisas.” (VENTURI, SCOTT-BROWN, IZENOUR, 1977, p. 3). Esse livro apresenta um modo original de se trabalhar com as imagens, segundo o qual a fotografia entra como ferramenta processual de construção de conhecimento (IMAGEM 2.7). De acordo com esses autores, os arquitetos modernistas ortodoxos não eram permissivos o suficiente para aprender com o lugar, pois, inseridos num modo utópico e purista de ver o mundo – segundo o qual tinham sido educados –, estavam sempre insatisfeitos com as condições existentes e se julgavam detentores de soluções adequadas. O desafio que Venturi e seus colegas lançavam ao arquiteto era o de olhar sem pré-julgamentos para uma paisagem, a fim de viabilizar possíveis

melhorias a partir do já existente. Isso é o que eles promovem no livro por meio de esquemas fotográficos de estudo.

A exposição *Signs of life: symbols in the american city* (IMAGEM 2.8 e IMAGEM 2.9) foi inaugurada em março de 1976 na histórica Renwick Gallery of the National Collection of Fine Arts – situada entre a White House e a Blair House³⁶ –, em Washington DC. Organizada por Venturi e Scott-Brown a partir das investigações realizadas em *Learning from Las Vegas*, a exposição pretendia mostrar que a cultura pop norte-americana – especialmente no que se refere à sua paisagem urbana, como, por exemplo, as casas de subúrbio ou mesmo a “strip architecture” – tinha também a sua validade (IMAGEM 2.10 e IMAGEM 2.11). Para contribuir na exposição, o casal convidou o fotógrafo Stephen Shore. As imagens de Shore serviram aos foto-murais – grandes formatos que misturavam cenário e fotografia – e também como material para o catálogo. As imagens de Shore representavam arquiteturas de subúrbio, interiores de casas norte-americanas e outros ambientes comuns à paisagem construída dos Estados Unidos.

Stephen Shore – cuja obra será comentada um pouco mais adiante neste capítulo – foi um dos artistas presentes na coletiva *New topographics: photographs of man-altered landscape*, realizada no International Museum of Photography da George Eastman House. Não é mera coincidência que essa exposição – que trata de um novo olhar na representação fotográfica do ambiente construído – tenha acontecido no mesmo ano (1975) em que Robinson publicou o artigo mencionado no início deste capítulo, no qual ele critica a standardização da fotografia de arquitetura. Não é mera coincidência ainda que a exposição tenha ocorrido durante a década de 1970, quando Judith Turner estava desenvolvendo sua abordagem própria. Com as críticas de Robinson, Fitch e outros teóricos à padronização do produto apresentado pelos fotógrafos de arquitetura e as investigações artísticas que ocorriam na época formava-se um campo do qual pareciam emergir novos tipos de relação entre fotografia e arquitetura.

A exposição *New topographics* reuniu 10 artistas-fotógrafos em torno de um tipo de fotografia de paisagem que buscava ser diferente da tradição estabelecida por Alfred Stieglitz,

³⁶ Os detalhes da exposição estão comentados na edição de 15 março de 1976 da revista *The New Yorker*, p. 26-28. Segundo a revista, a exposição teve um custo de US\$400.000,00, uma superespetacular celebração bicentenar da domesticidade moderna norte-americana que foi patrocinada por agências do governo, corporações e cidadãos norte-americanos. 936 pessoas compareceram à abertura da exposição e foram servidas de champanhe, cerveja, coca-cola, miniaturas de hambúrgueres e fatias de pizza.

Ansel Adams e Minor White (SALVESEN in ADAMS et al., 2009, p. 17): tratava-se agora da paisagem ordinária do mundo moderno, uma paisagem visivelmente alterada pelo homem (IMAGEM 2.12 a 2.20).

Até a exposição, esses trabalhos fotográficos apareciam como investigações artísticas isoladas. Nesse sentido, a *New topographics* – cuja importância histórica não poderia ter sido prevista pelo curador Williams Jenkins, nem pelos artistas – serviu como um marco temporal tanto para história da fotografia – de acordo com Salvesen (SALVESEN in ADAMS et al., 2009) –, quanto para a da representação midiática da arquitetura. Por meio de uma coletiva artística, ficava evidente como a fotografia e o ambiente construído estavam em íntimo diálogo:

Olhando o passado a partir da perspectiva do século XXI, podemos ver a *New Topographics* como uma ponte entre o ainda retraído mundo da fotografia fine-art e o campo pós-conceitual em expansão da arte contemporânea, simultaneamente defendendo e desconstruindo a especificidade, a autoridade e a autonomia modernistas do meio; e servindo ainda como o progenitor da atual escola de fotógrafos de paisagem inspirada em Dusseldorf, cujo trabalho é apresentado em museus de arte contemporânea, galerias e feiras de arte³⁷ (SALVESEN in ADAMS et al., 2009, p. 12, tradução nossa).

Assim, as abordagens de cada um dos artistas de *New topographics*, ainda que diferentes, aproximam-se pelo denominador comum de encontrar na paisagem urbana um espaço para se analisar o tempo presente – o da América de 1970 –, marcado por processos de transformação que ora apontam para o passado, ora para o futuro, ora para a sobreposição dos dois. A representação da paisagem urbana e de arquiteturas vernaculares não é novidade na história da fotografia, como mostram o trabalho de Eugène Atget em relação a Paris do final do século XIX e do começo do século XX e o de Walker Evans, especialmente na década de 1930. Mas o desvio radical no sujeito da representação – do monumento para as construções banais e ordinárias – aparece em *New topographics* sem o aspecto romântico que caracterizava esse tipo de imagem até então, ainda que as fotografias de Robert Adams sejam algumas vezes carregadas de certas justaposições bastante românticas do novo e do velho. Há nesse sentido

³⁷ Texto original: “Looking back from the perspective of the twenty-first century, we can see *New Topographics* as a bridge between the still-insular fine-art photography world and the expanding, post-conceptual field of contemporary art, simultaneously asserting and deconstructing the medium’s modernist specificity, authority and autonomy; and ultimately serving as a progenitor of today’s Dusseldorf-inspired school of landscape photographers, whose work is presented as contemporary art in museums, galleries and art fairs”. (SALVESEN in ADAMS et al., 2009, p. 12).

um diálogo com a cultura pop e com a arte conceitual, sugerido especialmente nas fotografias de Lewis Baltz e de Stephen Shore.

Apesar da importância que lhe é atribuída hoje, a *New topographics* não foi bem recebida na época por grande parte do público e inclusive por críticos, como Charles Desmarais³⁸, cujo artigo tem um título sinteticamente revelador de seu posicionamento crítico: “Topographical error”. Para Desmarais, a exposição não tinha uma coesão, era um “fracasso como uma declaração sobre os novos rumos na prática contemporânea da fotografia” (NORDSTROM in ADAMS et al., 2009, p. 69, tradução nossa) e não apresentava nenhuma consistência quanto à relação proposta entre o termo *topografia* e as obras escolhidas. Monotonia, banalidade e superficialidade também foram aspectos mencionados na crítica do autor:

Entre aqueles que viram a exposição, poucos pensaram na presença de um ponto de virada; mudanças de paradigma são raramente reconhecidas exceto em retrospectiva. Anthony Bannon, então um diretor de cinema e escritor de arte para o *Buffalo News*, agora diretor da George Eastman House, recorda-se da exposição como entediante³⁹ (NORDSTROM in ADAMS et al., 2009, p. 72, tradução nossa).

Críticas semelhantes foram recebidas por Stephen Shore, especialmente na ocasião das exposições que realizou em Nova York durante a década de 1970. As imagens de Shore provocaram reações diversas na mídia nova-iorquina, e alguns críticos consideraram seu trabalho banal e conceitualmente insustentável: “A maior parte das fotos (...) é do tipo que nunca seria assinada por um fotógrafo nem reunida para ser oferecida ao público em caros portfólios; é o tipo de imagem que é jogada fora aos lotes inteiros e que são colecionadas somente por razões pessoais”⁴⁰ (THORNTON, 1971, s. p., tradução nossa). Já para James Collins⁴¹, as fotografias de Shore são como joias feitas a partir de temas cotidianos, como ruas e motéis. Segundo Collins, o uso do formato 8x10 possibilita uma nitidez impressionante dos detalhes das imagens, uma vez que comprime, no espaço do enquadramento, uma grande quantidade de informação visual: “Above all Shore’s super-sharp distillations of everyday life

³⁸ Charles Desmarais publicou a crítica “Topographical error” sobre a exposição *New topographics* em *Afterimage* 3, n. 5, nov. 1975. p. 10-11.

³⁹ Texto original: “Of those who did see the exhibition, few seem to have thought themselves in the presence of a turning point; paradigm shifts are rarely recognized except in retrospect. Anthony Bannon, then a filmmaker and arts writer for the Buffalo News, now director of George Eastman House, recalls the show as boring”. (NORDSTROM in ADAMS et al., 2009, p. 72).

⁴⁰ Ver THORNTON, 1971.

⁴¹ A crítica de James Collins concerne à exposição de Stephen Shore na Light Gallery, em 1974, em Nova York. Foi publicada na *Artforum* 12, mar. de 1974. p.75-76.

make the trite but true point that to go somewhere photographically is often more interesting than going there in reality.” (COLLINS 1974, p. 75-76, tradução nossa).

Stephen Shore havia exposto em 1971 no Metropolitan Museum of Art e, nos anos seguintes, na Light Gallery, em Nova York. As primeiras imagens de Shore eram realizadas com câmera portátil, inicialmente em preto e branco – uma herança de sua experiência com Andy Warhol⁴² – e posteriormente em cores. Na exposição *American surfaces* (IMAGEM 2.21 a 2.24), que aconteceu na Light Gallery em 1972 e em anos subsequentes, Shore reuniu “174 impressões Kodacolor de farmácia”⁴³, entre *snap-shots* de refeições, publicidades e retratos. As imagens de *Surfaces*, que são resultado de uma longa viagem de Shore pelo interior norte-americano, misturam retratos com fotografias de refeições, banheiros, dispositivos de publicidade e, sobretudo, inúmeras fachadas arquitetônicas, cruzamentos de vias e ambientes urbanos. Essas composições já anunciam a crescente formalidade que caracterizará o trabalho posterior do artista, a série *Uncommon places*.

Para *Uncommon places* (IMAGEM 2.25 a 2.28), Shore abandona a câmera portátil em favor da câmera de grande formato (*view camera* ou *field camera*), troca que possibilita a execução de um tipo de fotografia, com grande nitidez e quantidade de detalhes, que comprime no campo de representação o máximo de informação visual possível. Com esse trabalho, Shore acumulou ainda mais imagens de motéis, acostamentos, fachadas de edificações, interiores e outros lugares, que contribuíram, como em *American surfaces*, para a conformação de um novo imaginário urbano “da América contemporânea” (COLEMAN, 1972). Com a série *Uncommon places* o artista se tornou ainda mais conhecido.

Possivelmente, foi esse olhar inquiridor de Shore pela paisagem urbana – por seus lugares e seus vazios, por seus significados ou pela ausência deles –, num contexto posterior ao modernismo, que impactou o arquiteto Robert Venturi na escolha desse fotógrafo para participar da exposição *Signs of life*. A relação profissional entre Shore e Venturi reforça a ideia de que – apesar da estandardização estilística das imagens de arquitetura nas revistas especializadas, conforme criticou Cervin Robinson – o interesse de artistas fotógrafos e mesmo de arquitetos por um novo tipo de representação do ambiente construído já existia na

⁴² Shore trabalhou cerca de quatro anos com Andy Warhol no longo ensaio fotográfico que encerra o catálogo da exposição de 1968 deste artista no Stockolm’s Moderna Museet. “A splendid sequence that conveys, better than anything I have seen, the bleak charm of Andy’s ‘let’s pretend’ world”. (In: THORNTON, 1971).

⁴³ Ver COLEMAN, 1972.

década de 1970, ainda que de modo isolado e sem força suficiente para impactar os meios de circulação – com exceção talvez da *Architectural Review*, como veremos adiante.

Ainda quanto a esse contexto de arquitetura vernacular e à possibilidade de relação do discurso arquitetônico com as investigações fotográficas, o crítico James Marston Fitch comenta, numa resenha⁴⁴ de 1974 sobre o livro *Learning from Las Vegas*, que as imagens presentes nesse livro sugeriam vários caminhos a serem seguidos pela fotografia de arquitetura a fim de melhorar sua *performance*. Como Robinson, o crítico estava decepcionado com a qualidade das fotografias de arquitetura nas revistas especializadas. Segundo Fitch, a linguagem visual de *Learning from Las Vegas* estava muito mais coerente com as discussões teóricas do campo arquitetônico e com as transformações do imaginário urbano que caracterizavam aquela época. Uma das imagens presentes no livro é uma imitação, segundo a legenda escrita pelos próprios autores⁴⁵, de *Everybuilding on the sunset strip*, trabalho produzido por Edward Ruscha em 1966. Apesar de não estar presente na exposição *New topographics*, de 1975, Ed Ruscha é uma figura importante para os artistas que compõem essa exposição, conforme eles mesmos testemunham:

Desviando das tradições de singularidade, boa impressão e layout expressivo nos seus inexpressivos inventários de construções e estruturas cotidianas, Ruscha apresentou desafios (e oportunidades) para que trabalhassem no contexto da fotografia fine-art. Para os artistas da New Topographics, ele se tornou uma figura polarizadora no que concernia aos aspectos relacionáveis de artifício e ironia⁴⁶ (SALVESEN, 2009, p.26, tradução nossa).

Em entrevista a Susanne Lange, Stephen Shore declara que tanto Bernd e Hilla Becher quanto Edward Ruscha tiveram grande impacto no seu pensamento, especialmente os livros independentes publicados por Ruscha, que eram para Shore e seus amigos um grande prazer e um grande divertimento⁴⁷.

⁴⁴ Resenha intitulada “Single point perspective”, publicada na *Architectural Forum* de mar. de 1974. Ao criticar a fotografia de arquitetura praticada na época, Fitch declara: “It’s always June for these buildings. Moreover it’s always daytime”.

⁴⁵ No livro, a legenda é a seguinte: “A detail from an ‘Edward Ruscha’ elevation for the Strip. Tourist maps are made of the Grand Canal and the Rhine showing the route lined by its palaces. Ruscha made one of the Sunset Strip. We imitated his for the Las Vegas Strip”. (In: ROBERT; SCOTT-BROWN; ISENOUR, 1977, p. 32-33).

⁴⁶ Texto original: “Bypassing traditions of singularity, fine printing, and expressive layout in his deadpan inventories of everyday buildings and structures, Ruscha presented challenges (and opportunities) to those working in the context of fine-art photography. For the New Topographics artists, he became a polarizing figure with regard to the related issues of craft and irony”. (SALVESEN, 2009, p.26).

⁴⁷ LANGE, 2002, p. 47.

A série de livros publicada de 1963 a 1972 por Ruscha compreende pelo menos seis volumes, que tratam diretamente do ambiente construído: *Twentysix gasoline stations* (1963), *Some Los Angeles apartments* (1965), *Every building on the sunset strip* (1966), *Thirtyfour parking lots in Los Angeles* (1967), *Nine swimming pools and a broken glass* (1968) e *Real estate opportunities* (1970). A abordagem de Ruscha difere significativamente do enfoque dos fotógrafos de arquitetura da época em razão do aspecto de descompromisso compositivo que apresentam. Ruscha não estava interessado em fotografar uma construção específica a ser divulgada e vendida nas revistas especializadas. O que lhe cativava era a ideia de serialização: uma paisagem constituída ao longo de diferentes tempos e por diferentes pessoas era preciso mostrar, com o acúmulo de signos espaciais, um determinado modo de se viver e ocupar o mundo – que era o de Los Angeles na década de 1960.

Em *Every building on the sunset strip* (IMAGEM 2.29), publicado em 1966, Ruscha cria uma montagem de fotografias realizadas sequencialmente que representam a arquitetura dos dois lados desse boulevard ao longo de “duas milhas (...) a oeste de Hollywood e chegando a Beverly Hills”⁴⁸. O livro se desdobra numa estrutura sanfonada que cria uma espécie de tira fotográfica. Na parte superior, estão imagens de um dos lados da rua e, na inferior, estão as imagens do outro lado. Nesse sentido, o livro cria uma leitura que vai e volta infinitamente, numa estrutura de pensamento que é linear e circular ao mesmo tempo. O modo de apresentação das imagens, em sequência contínua e ininterrupta, propõe uma relação com a experiência espacial do sujeito na paisagem ali representada. Isso não significa que a experiência do livro proponha substituir a experiência do espaço referenciado nas imagens; ao contrário, ela proporciona a potencialização de determinados aspectos daquela experiência e a criação de novos modos de relacionamento com o real, por meio de uma representação estática, mas regida por uma lógica cinematográfica. Essa estrutura de representação potencializa a continuidade, a repetição e a circularidade a partir da linguagem da fotografia.

Outro aspecto notável desse trabalho de Ruscha é a frontalidade com que ele apresenta cada edificação, de modo que as características arquitetônicas ganham ainda mais presença e

⁴⁸ No seu livro *Zoomscape*, Mitchell Schwarzer analisa alguns trabalhos de Ruscha e de outros fotógrafos que trabalham na representação do ambiente construído. Sobre o trabalho de Ruscha *Every building on the sunset strip*, Mitchell escreve que o livro consiste em: “a photograph of everybuilding along a two-mile stretch of Sunset Boulevard from Laurel Canyon to Carol Street, just West of Hollywood and reaching to Beverly Hills. This is the strip of nightclubs that began migrating during the 1930s from the heart of Hollywood to a looser and longer vehicular realm, where Hollywood types could get soused after working late in the studios, on the way home to Beverly Hills or Bel Air”. (SCHWARZER, 2004, p. 203).

podem ser estudadas “como num curso de história da arquitetura” (SCHWARZEN, 2004, p. 204, tradução nossa). Sobre a variedade das edificações representadas em *Every building on the sunset strip* (1966), Schwarzen escreve:

Há estilos Modeno, Tudor, Art Deco, Espanhol, Colonial, Francês Colonial e Googie. Há hotéis, bancos, escritórios, lojas de bebidas, postos de combustível, edifícios de apartamentos, e casas unifamiliares. Há também a Body Shop Burlesca. Dentro do ritmo regular dos disparos, todas as variações são observáveis – onde as edificações parecem especialmente próximas umas às outras e onde aparecem estacionamentos. Observamos do mesmo modo as árvores, os sinais, os postes, os carros estacionados, os letreiros luminosos, os sinais de vende-se, os bancos de paradas de ônibus com propagandas e alguns poucos pedestres. Palmeiras, suas copas cortadas pelo enquadramento da imagem, parecem postes de telefone. Luzes de rua balançam no ar⁴⁹ (SCHWARZEN, 2004, p. 204, tradução nossa).

Em *Twentysix gasoline stations* (IMAGEM 2.30), publicado anteriormente, em 1963, Ruscha elabora outro modo de relação com o espaço ao longo do tempo. Em vez de representar a continuidade da *strip architecture*, numa montagem quase cinematográfica, o artista reinventa um determinado percurso na Rota 66 a partir de um motivo de repetição, as estações de combustível. A partir da rota interurbana, Ruscha cria uma nova rota imaginária que passa por 26 lugares diferentes, sendo todos eles variações de um mesmo tipo construtivo. Nesse sentido, pode-se dizer que diferença e repetição acontecem ao mesmo tempo. A Rota 66 foi consideravelmente mitologizada pela geração beatnick e por ela já havia passado, por exemplo, Robert Frank, o fotógrafo suíço autor do livro *The americans*, cuja edição norte-americana, de 1958, contou com prefácio de Jack Kerouac:

Aquele sentimento louco na América quando o sol está quente nas ruas e a música vem de uma *jukebox* ou de um velório por perto, é isso que Robert Frank capturou nessas fotografias tremendas tiradas enquanto ele viajava pelos praticamente quarenta e oito estados num velho carro usado (com uma bolsa Guggenheim) e com a agilidade, o mistério, a genialidade, a tristeza e a estranha discrição de uma sombra fotografava cenas que nunca antes tinham sido vistas em filme⁵⁰ (KEROUAC in FRANK, 2008, p. i, tradução nossa).

⁴⁹ Texto original: “There are Modern, Tudor, Art Deco, Spanish Colonial, French Colonial, and Googie designs. There are hotels, banks, offices, liquor, stores, gas stations, apartment buildings, and single-family houses. There is the Burlesque Body Shop. Within the regular rhythm of the shots, all variations are observable – where the buildings seem especially close to one another, and where there are parking lots. We observe as well the trees, signs, poles, parked cars, billboards, for-sale signs, bust stop benches with advertising, and the few pedestrians. Palm trees, their canopies cropped out of the picture, look like telephone poles. Streetlights dangle in the air”. (SCHWARZEN, 2004, p. 204).

⁵⁰ Texto original: “That crazy feeling in America when the sun is hot on the streets and music comes out of the jukebox or from a nearby funeral, that’s what Robert Frank has captured in these tremendous photographs taken

As fotografias de Frank nesse livro (IMAGEM 2.31 a 2.34) compõem o imaginário de uma América em transformação, marcada por diversidade, contrastes, segmentações, pela morte e solidão da condição humana. Nessa viagem, o herói (ou melhor, anti-herói) não busca, como numa epopeia clássica, retornar ao ponto de partida e fundar uma cidade. É uma viagem cujo objetivo está nela mesma e na potência de transformação latente da situação do encontro com o outro. O percurso espacial é um percurso na consciência, nos pensamentos, já que não há um objetivo de vitória diante de obstáculos ou provas dentro de um processo de individuação. O que caracteriza o anti-herói é sua condição de *voyeur*: ele é observador da realidade cujo grau de intervenção está na reconstrução dessa realidade por meio da série de fotografias. Em alguma medida, as imagens representam a experiência do deslocamento como uma experiência de radicalidade, perigo, desafio, novidade, encontro e desencontro.

Nesse sentido, há nas imagens de Ruscha que compõem o livro *Twentysix gasoline stations* um tom de ironia pela banalidade do tipo construtivo: o posto de gasolina escolhido por ele para reconstruir o percurso da Rota 66, que fazia parte do imaginário da geração beatnick do qual Frank compartilhava. As 26 repetições desse elemento comum na paisagem norte-americana das autoestradas descontrolam a experiência da rota como uma experiência mitológica de descobertas e aventuras e acabam por representá-la como uma experiência da ordem da vulgaridade e da monotonia. Entre a banalidade e o mito, as fotografias desse trabalho de Ruscha, por meio de estratégias de serialização e repetição, possibilitam a criação de novos modos de relacionamento com o real, isto é, o trabalho provoca o surgimento de novas abordagens e representações de uma mesma paisagem e realidade, numa sugestão de que a fotografia toma a forma de um estado de coisas que está diretamente relacionado ao estado de espírito e à subjetividade do fotógrafo.

A ideia de serialização está também presente nos trabalhos de Bernd e Hilla Becher, o casal alemão autor de *Esculturas anônimas* e *Tipologias*. Em março de 1967 e em junho de 1968, a revista *Architectural Review* publicou trabalhos do casal, sendo um o *Wasserturme* (IMAGEM 2.1) e outro o *Pithehead archeology*. Essa revista confirma assim, no meio arquitetônico, um interesse pela representação do ambiente construído na fotografia de artistas. Bernd e Hilla Becher, que também estavam presentes na exposição *New*

as he traveled on the around practically forty-eight states in an old used car (on Guggenheim Fellowship) and with the agility, mystery, genius, sadness and strange secrecy of a shadow photographed scenes that have never been seen before on film". (KEROUAC in FRANK, 2008, p. i).

topographics, de 1975, registravam arquiteturas industriais desde 1950 no interior da Alemanha, França e Inglaterra, partindo depois para explorar também a paisagem norte-americana.

Desde a década de 1950, os artistas fotografavam ruínas arquitetônicas da economia de base industrial, característica da sociedade moderna ocidental do fim do século XIX. Com essas imagens, que constituem o acervo de *Esculturas anônimas*, eles revelam à modernidade um tipo de construção que não está presente nos livros de história da arquitetura. Nesses livros, essas construções são renegadas em favor das casas funcionalistas, dos edifícios de incorporações e dos grandes blocos de habitação, principais tipologias da arquitetura moderna. Os artistas relatam que somente ao longo do trabalho de registro fotográfico eles se deram conta de que aquelas imensas estruturas estavam em vias de desaparecimento. A princípio, as fotografias eram um modo de levar para casa aquelas esculturas anônimas. Quando perceberam que as ruínas pertenciam à era industrial – e, assim, reconheceram não só grande valor plástico e formal, como também histórico –, eles passaram a abordar o objeto como manifestação do modo de pensar da sociedade industrial, manifestação física de uma economia já fracassada, a industrial, diante de outra, baseada nos bancos e no capital especulativo. Segundo André Rouillé, “(...) é no momento em que o capital financeiro tende a prevalecer sobre o capital industrial, em que poder econômico se desloca dos capitães da indústria para os banqueiros e acionistas anônimos, que os corpos se diluem nas imagens fotográficas” (ROUILLE, 2009, p. 92). Atuando contra essa diluição dos corpos e como militantes de uma fotografia da objetividade, os Becher passaram a fotografar essas arquiteturas como o *Zeitgeist*, ou seja, a manifestação do espírito da época industrial. Nesse sentido, tais estruturas teriam muito a dizer sobre o tempo em que foram concebidas e também sobre as mudanças fundamentais pelas quais passou a sociedade. Impressionava ao casal a ausência dessas ruínas nos registros fotográficos tradicionais da arquitetura.

Em *Tipologias*, “as séries dos Bechers não somente representam artefatos industriais; eles também começam a constituir taxonomias de tais estruturas” (SCHWARZER, 2004, p. 175, tradução nossa). Por meio de grupos categóricos, eles elaboram grades de imagens, exibidas em formato de polípticos (IMAGEM 2.35 a 2.38). Os artistas iniciaram, assim, a busca por uma organização tipológica das memórias daquelas arquiteturas, ruínas da sociedade industrial. Nessa busca demonstraram não somente uma preocupação em revelar ao mundo os

vestígios de uma era que manifestava ali seus últimos suspiros, como também apresentaram uma abordagem das edificações dentro de um contexto de espaço visual abstrato:

Ao distribuir tais imagens em séries, eles alteram o foco da função para a comparação da forma. Ao ver múltiplas imagens, podemos contrastar as características de um tanque de gás, por exemplo, com aquelas de outro, e assim perceber a intrínseca variedade dentro de um mesmo tipo. Ou ao olhar para os galpões, podemos ver como fachadas planas de tijolos, encimadas por frontões, são divididas em três partes de diversos modos⁵¹ (SCHWARZER, 2004, p. 175, tradução nossa).

Assim, as tipologias dos Becher dizem tanto de um modo de pensamento que desaparece – monumentalizado na abordagem formal que fazem das ruínas que restam –, como também das consequências estruturais desse modo de pensamento, que passam tantas vezes despercebidas. Nesse sentido, elas não remetem somente ao passado de onde vieram, mas ao presente que, por meio da representação fotográfica, estuda esse passado, tenta compreendê-lo, classificá-lo e localizá-lo dentro de uma herança moderna que se acumula para o futuro. Essas ruínas revelam espaços da produção, espaços da economia industrial tão impactantes como os grandes pavilhões de exposição internacional, mas praticamente ignorados dentro da história da arquitetura.

As imagens dos Becher são radicalmente diferentes das de Ruscha e também se diferem das de Stephen Shore. A diferença entre elas se dá por conta de uma representação frontal, que, apesar da natureza documental, tende a isolar o objeto representado de seu contexto e a evidenciar suas características formais dentro de um contexto visual abstrato. A frontalidade e o paralelismo entre as linhas da imagem com os bordos da representação demonstram um formalismo herdado da representação rigorosa da arquitetura característica das primeiras décadas de utilização desse meio para documentação de monumentos. Assim, as mesmas regras de representação dos desenhos arquitetônicos (elevações, perspectivas, detalhes) eram transpostas para a representação fotográfica, motivo pelo qual “a fotografia de elevação é provavelmente a mais familiar entre os conhecedores da fotografia do século XIX. Ela podia ser tratada com considerável latitude, de acordo com a intenção do fotógrafo e com as condições de trabalho, mas suas principais características permaneciam reconhecíveis” (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 6, tradução nossa). Os Becher se utilizam dessas

⁵¹ Texto original: “By arraying such images in series, they shift our focus from function to a comparison of form. Viewing multiples images, we can contrast the features of one gas tank, for instance, with those of another, and thus perceive the intricate variety within the type.” (SCHWARZER, 2004, p. 175).

estratégias para atribuir uma monumentalidade às arquiteturas fotografadas que ressaltou os aspectos escultóricos de suas formas e para reforçar a ideia de objetividade que sustenta o tipo de abordagem fotográfica que promovem. A leitura do objeto e o protagonismo da fachada não ficam comprometidos por excessos de informações contextuais, de modo que “as linhas, as texturas, os materiais e as sombras da edificação são claros. Não há muita coisa a intrometer – pode haver um pouco de céu; um pedaço do chão, um carro, até mesmo algumas pessoas. Mas esses elementos estão além do ponto e são lidos como não-essenciais. Eles não nos distraem da fachada” (SCHWARZER, 2004, p. 175, tradução nossa).

Outra vertente do pensamento arquitetônico da década de 1970 – que também tem um papel importante no incremento do interesse de artistas-fotógrafos pelo objeto arquitetônico – é a referente à abordagem da arquitetura como abstração. Esse enfoque foi desenvolvido em textos de Peter Eisenman, que elaboram a possibilidade de a forma arquitetônica, não derivada de uma função ou de um programa, existir por si e em si a partir de um processo atemporal – portanto, sem início ou fim. Assim, no pós-funcionalismo de Peter Eisenman, a arquitetura é um campo de relações abstratas entre pulsões próprias da forma, cujo desenvolvimento em projeto não segue uma linearidade temporal. A abordagem da arquitetura como abstração tende a afetar a sua representação na fotografia, pois transforma a matéria realista arquitetônica em construções fotográficas nas quais os elementos do ambiente construído aparecem como motivos pictóricos numa composição abstrata.

Com relação a essa vertente do pensamento arquitetônico e a sua relação com a representação fotográfica da arquitetura, deve ser mencionado o trabalho da artista Judith Turner. O trabalho de Turner aparece entre as referências artísticas sugeridas no livro de Cervin Robinson como alternativa à padronização da fotografia comercial de arquitetura. Segundo o crítico Joseph Rose, “desde meados de 1970 a fotografia de arquitetura de vanguarda realizada por Turner sempre havia operado fora dos limites da fotografia comercial de arquitetura e era visualmente mais alinhada com a fotografia de arte – especialmente aquela de Florence Henri e Alexander Rodchenko” (ROSA in TURNER, 2012, p. 8, tradução nossa)⁵². Em 1980,

⁵² Nesse sentido, conforme explica Joseph Rosa, o trabalho de Turner circulava mais por meio de livros e exposições do que propriamente por meio de revistas especializadas. Fotógrafos de arquitetura – como Ezra Stoller, Julius Schulman, Bill Hedrich e, posteriormente, Paul Warchol, Timothy Hursley e Tim Street-Porter – eram mais frequentes nos meios comerciais de divulgação da arquitetura. Texto original: “Since the mid 1970s Turner’s photography of avant-garde architecture has always operated outside the realm of commercial

Turner publica seu primeiro trabalho, *Judith Turner photographs five architects* (TURNER 1980), que compreende fotografias de edifícios projetados por membros do grupo de arquitetos *New York Five*. Segundo Robert Elwall, esse livro constitui “um estudo inovador da obra do grupo The New York Five, no qual a arquitetura é desconstruída em séries de fragmentos ambíguos que forçam o observador a pensar com frescor e novidade sobre os trabalhos representados”⁵³ (ELWALL, 2012, p. 7, tradução nossa).

Para tal trabalho, Turner fotografou a reforma do edifício da The Cooper Union (1974-75), feita por John Hejduk (IMAGEM 2.39); a Casa VI (1976), de Peter Eisenman (IMAGEM 2.40); a residência Kislevtiz (1976), de Charles Gwathmey (IMAGEM 2.42); o anexo da Casa Benacerraf (1969), de Michael Graves (IMAGEM 2.41); e o Bronx Development Center (1977), de Richard Meier (IMAGEM 2.43). Nas imagens realizadas por Turner, os corpos das arquiteturas são desmaterializados em representações em preto e branco e coloridas. Ao fotografar essas arquiteturas, Turner transforma os atributos arquitetônicos do edifício – as formas espaciais, as texturas dos materiais, as diferenças de incidência luminosa, as profundidades – em motivos pictóricos dentro de uma composição abstrata. Por meio da fragmentação na representação fotográfica da arquitetura a partir de planos muito fechados, Turner dissolve a transparência tradicionalmente atribuída à fotografia e faz deslizar a materialidade da arquitetura para a constituição de um corpo fotográfico. Nesse sentido, ainda que seja possível identificar os edifícios representados – e talvez nem todos possam ser –, a plasticidade do corpo fotográfico derivada da arquitetura demanda um observador com disposição para uma nova experiência, de natureza pictórica, sem que o sujeito seja direcionado imediatamente ao referente da imagem. A fotografia propicia uma nova experiência, na qual a imagem descola-se do referente graças à criação de um novo lugar, o da *pictura*. Ainda que sejam derivados de atributos arquitetônicos, os atributos pictóricos constituem um corpo autônomo, independente do seu referencial. Como escreveu John Hejduk na introdução de tal livro de Judith Turner: “she senses the materiality and the details. She knows space, and she is able to re-present it into something of her own, into another creative reality” (HEJDUK in TURNER, 1980, p. 11).

architectural photography and is visually more aligned with art photography – specifically that of Florence Henri and Alexander Rodchenko” (ROSA in TURNER, 2012, p. 8-9).

⁵³ Texto original: “a groundbreaking study of the oeuvre of the New York Five, where the architecture is deconstructed into a series of often ambiguous fragments that force the viewer to think afresh about the works portrayed” (ELWALL, 2012, p. 7).

Nas imagens que Turner elabora do edifício da The Cooper Union depois da reforma realizada de 1974 a 1975 por John Hejduk, é possível perceber essa transformação de elementos arquitetônicos em motivos pictóricos, mas sem que o descolamento aconteça por completo. Assim, a imagem tem duas naturezas: numa delas, atravessa-se a fotografia para chegar ao edifício, o referente. E, dentro dessa natureza, é possível identificar os atributos do edifício, como a escada de acesso principal (IMAGEM 2.44), o piso xadrez na entrada do Great Hall (IMAGEM 2.45), a curva do guarda-corpo em torno da caixa cilíndrica de elevador (IMAGEM 2.46). Mas as imagens trabalham, sobretudo, segundo uma natureza pictórica: dentro do universo dessa natureza, a travessia não acontece, como se a fotografia deixasse de ser um suporte transparente para apresentação de um objeto referente externo e se tornasse um corpo opaco. Nas fotografias dos encontros dos sistemas estruturais, essa experiência é ainda mais evidente (IMAGEM 2.47 e IMAGEM 2.48). O corpo opaco se autorreferencia, descola-se de um referente externo e cria um lugar de experiência no qual os atributos arquitetônicos aparecem como elementos pictóricos dentro de uma composição abstrata.

O processo de abstração do ambiente construído nas representações fotográficas de Turner está, assim, relacionado a uma vertente de vanguarda do pensamento arquitetônico da década de 1970. Como dispõe Schwarzer: “a abstração do trabalho fotográfico de Turner evidencia os objetivos teóricos e artísticos dos cinco arquitetos, que em 1970 defendiam uma abordagem ao projeto altamente formalista – ao contrário daquelas sociais e políticas”⁵⁴ (SCHWARZER, 2004, p. 196, tradução nossa). Segundo Peter Eisenman, esse modo de pensar o espaço compreende a forma arquitetônica como abrigo de “uma relação dialética inerente à evolução da própria forma” (EISENMAN, 1976, s.p., tradução nossa). Essa relação dialética se dá entre duas tendências. A primeira delas supõe que a forma arquitetônica é uma “transformação identificável de um sólido platônico preexistente. Nesse caso, a forma é geralmente entendida por meio de uma série de registros projetados de modo a lembrar uma configuração geométrica mais simples” (EISENMAN, 1976, s.p.).

⁵⁴ Schwarzer analisa o trabalho de Judith Turner no capítulo “Photography” do seu livro *Zoomscape*, presente na bibliografia desta pesquisa. Texto original: “The abstraction of Turner’s photography underscores the theoretical and artistic goals of the five architects, who in the 1970s were advocating a highly formalist – as opposed to social or political – approach to design” (SCHWARZER, 2004, p. 196).

A essa primeira tendência, Eisenman acrescenta uma segunda, “que concebe a forma arquitetônica de maneira atemporal, decompositiva, como algo que foi simplificado a partir de um conjunto preexistente de entidades espaciais inespecíficas” (EISENMAN, 1976, s.p., tradução nossa). De acordo com Eisenman, essa vertente do pensamento de vanguarda na arquitetura em 1970 pressupõe uma nova relação entre forma e função, que destrói o equilíbrio humanista entre essas instâncias com a ideia de “unidade primordial para toda criação” e a “condição de fragmentação e multiplicidade”. Esse pensamento de Eisenman orienta, por exemplo, o seu projeto da Casa VI, fotografada por Turner para o livro *Judith Turner photographs five architects* (TURNER, 1980).

Por sua vez, as imagens de Turner reconstróem visualmente a arquitetura de Eisenman, segundo a qual “os objetos são considerados como ideias independentes do Homem”. Assim, as sombras, os planos e as cores são arranjadas dentro do campo de visão de modo a criar novas experiências discursivas “em meio a sistemas de linguagem complexos e preexistentes, que ele testemunha mas não constitui” (EISENMAN, 1976, s.p., tradução nossa). Como no processo de projeto de Eisenman, Turner relaciona elementos complexos e preexistentes – que ela testemunha, mas não constitui – e elabora a experiência da arquitetura resultante desse processo pela fotografia. Para John Hejduk, que escreve a introdução de *Judith Turner photographs five architects* (TURNER, 1980), Turner “entende que é impossível ver a arquitetura na sua complexidade de uma só vez. A arquitetura é feita de detalhes, fragmentos, fabricações. E a própria ideia por trás disso pode ser capturada num fragmento, num detalhe” (HEJDUK in TURNER, 1980, s.p., tradução nossa). Segundo Schwarzer, ao falar dessa captura da ideia por trás da fragmentação, Hejduk não se refere a uma única edificação, “mas à essência da arquitetura entendida como forma de comunicação” (SCHWARZER, 2004, p. 196, tradução nossa). Nessa direção, continua o autor:

os detalhes fotográficos de uma edificação são, assim, parte de um vocabulário e de uma gramática mais amplos da arquitetura. O detalhe, como uma expressão linguística, pode não nos falar muito sobre uma edificação em particular ou sobre um contexto, mas pode carregar uma quantidade significativa de informação arquitetônica⁵⁵ (SCHWARZER, 2004, p. 196, tradução nossa).

⁵⁵ Texto original: “Hejduk refers not to the essence of a single building, but rather to the essence of architecture understood as a form of communication. Photographic details from one building, then, are part of a larger formal vocabulary and grammar of architecture. The detail, like a linguistic utterance, might not tell us much about a

Seguindo outros princípios, a fragmentação da realidade arquitetônica já havia aparecido nos dossiês de imagens que o fotógrafo norte-americano Walker Evans publicou na *Architectural Forum*, no final da década de 1950. Nesses dossiês, Evans reuniu fotografias de arquitetura segundo padrões de representação bem distintos dos que ele teria utilizado no livro *American photographs*, publicado por ele em 1938.

No livro de 1938, as fotografias de Walker Evans representam estruturas tradicionais e construções vernaculares. As imagens privilegiam também os sinais de ocupação do espaço pelos habitantes e a relação da arquitetura com a publicidade, relação que destaca a nova paisagem que se formava com a presença crescente da imagem no contexto urbano. A atenção de Evans com esses detalhes aproxima-o de uma abordagem muito mais artística do ambiente construído (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 110), já que suas imagens não necessariamente explicam a arquitetura do espaço, mas evidenciam situações espaciais que remetem à tradição cultural dos Estados Unidos. Evans destaca como a cultura e o modo de viver de um povo numa determinada região ficam em alguma medida impregnados nos modos de ocupação do espaço por seus habitantes. Pode-se dizer que, em geral, as visadas nessas fotografias são mais abertas e incluem diferentes elementos da paisagem urbana, cabendo ao observador compará-los e emitir seus julgamentos (IMAGEM 2.49 a 2.52). Exemplos da fotografia americana de “estilo documental”, o trabalho de Evans em *American photographs* oferece “uma abordagem e um ideal que buscavam por imagens que parecessem ingênuas e livres: que parecessem não somente honestas como também não-artísticas. E isso era claramente um escolha estética e uma estratégia artística” (SZARKOWSKI, 1989, p. 215, tradução nossa). As imagens acabaram por servir a uma estratégia política, pois resultam de uma encomenda do *Farm Security Administration*, agência ligada ao Departamento de Agricultura dos Estados Unidos que ajudava financeiramente fazendeiros a se recuperar da Grande Depressão. Integrando os planos do *New Deal*, essas imagens contribuíram indiretamente para manter os democratas no poder por um longo tempo ainda (SZARKOWSKI 1989, p. 212-216). Além de Evans, outros fotógrafos, como Dorothea Lange, também participaram desse projeto.

particular building or context, but it might convey a great deal of architectural information” (SCHWARZER, 2004, p. 196).

Já nas fotografias que aparecem no dossiê *Ship shapes and shadows*⁵⁶ (IMAGEM 2.53 e IMAGEM 2.54), publicado na *Architectural Forum* de outubro de 1958, Evans opta pela proximidade do objeto, os quadros cheios, que valorizam as formas arquitetônicas em termos de textura. Ele tende a utilizar essas formas como elementos pictóricos de uma composição abstrata, mas sem perder por completo a ligação com o referente. A estratégia se repete (IMAGEM 2.58 a 2.60) também nos dossiês *London Look* (IMAGEM 2.55, IMAGEM 2.56 e IMAGEM 2.57) e *Color accidents*. Segundo Robinson⁵⁷, uma das hipóteses para essa mudança no tipo de abordagem fotográfica de Walker Evans seria o efeito das imagens publicadas na série *Townscapes*, da revista *Architectural Review*. Nessa série, as imagens privilegiavam a vivência do espaço urbano, com suas texturas e peculiaridades, em detrimento de uma representação fiel das arquiteturas e edifícios da cidade. Para Robinson, Evans teria absorvido a proposição e o imediatismo das imagens de *Townscapes* e transformado um modelo antes colaborativo, ético e didático num modo pessoal e estético de fazer fotografia.

Ao privilegiar os detalhes, o olhar fotográfico corrobora a abordagem segundo a qual a realidade é uma experiência fragmentada (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 78), da qual o fotógrafo captura a essência e despreza aquilo que não é essencial para o campo de visão que pretende construir. A fragmentação da realidade caracterizou as fotografias de cidade e arquitetura na passagem do século XIX para o XX. Como em “Sea of steps” (IMAGEM 2.61), de Frederick Evans (1853-1943), o fechamento do ângulo de representação permite explorar as alterações de luz e sombra ao longo do percurso da longa escadaria e sugere a passagem do tempo na arquitetura por meio do desgaste dos degraus que o ângulo da imagem possibilita perceber. Assim, a representação fotográfica de parte da arquitetura sugere algo que concerne ao todo, ainda que esse todo não seja revelado. Esse era um modo de mostrar as construções sem implicar a representação dos corpos na sua totalidade, seja por conta de impossibilidades técnicas ou contextuais, seja por uma opção estética que concordava com a ideia de capturar o essencial e desprezar o restante. Para Walter Benjamin⁵⁸, essa fragmentação constitui um modo moderno de ver o mundo, pois implica a

⁵⁶ *Ship shapes and shadows* aparece na seção *Gallery* da *Architectural Forum* de outubro de 1958, p. 122-125.

⁵⁷ Cervin Robinson especula que Walker Evans teria se apropriado desse “estilo” de fotografia com fins estéticos (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 138).

⁵⁸ Benjamin discorre sobre o novo modo moderno de ver o mundo no ensaio “Pequena história da fotografia”, a ser analisado com mais detalhes no próximo capítulo. Para mais informações, conferir o ensaio, cuja referência consta na bibliografia.

compreensão da fotografia como construção, e não propriamente como cópia da realidade⁵⁹. Benjamin viu no trabalho de Eugène Atget a expressão de um modo moderno de construir o mundo na fotografia, pois o fotógrafo não procurava repetir a realidade, e sim dar a ver aquilo que os olhos não conseguem apreender no momento da experiência: o inconsciente óptico. Atget faz parte de uma longa tradição de fotógrafos franceses que escolheram a cidade como tema de representação – entre eles destacam-se Charles Marville e Henri Le Secq.

Henri Le Secq e Charles Marville

Esses dois fotógrafos franceses destacam-se pelo acervo de imagens que reuniram e que representam Paris no ápice do processo de transformação instaurado no Segundo Império pelo Barão Georges-Eugène Haussmann a pedido do Imperador Napoleão III. É fato que, desde 1851, a França investia na fotografia como registro de monumentos históricos e encomendou, por meio da Comissão de Monumentos Históricos, a Comissão Heliográfica:

A ideia era a de enviar fotógrafos a várias partes da França para fotografar construções históricas – usando principalmente o processo do calótipo, que tinha certas vantagens sobre o daguerreótipo. (...) A missão estabeleceu a importância da fotografia (então frequentemente referida de acordo com o termo de Niépce, “heliografia”) como um meio para representar arquitetura e automaticamente registrar o “estado” de uma construção histórica (FRIZOT, 1988, p. 66, tradução nossa).

Além da Missão Heliográfica – que buscava monumentos nos sítios históricos da França – e de outras incursões – que buscaram registrar paisagens exóticas –, grandes centros urbanos, como Paris, Londres e, imediatamente depois, Nova York, foram intensamente registrados desde o princípio da fotografia. Na capital francesa, Edouard-Denis Baldus, Gustave Le Gray e Adolf Braun estão entre os principais autores dos registros fotográficos hoje existentes, de acordo com Herschman (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 2-15). É um dado comum a esses fotógrafos a utilização da fotografia como um instrumento de representação da arquitetura conforme as regras canônicas do desenho de projeto (WOODS, 2009, p. xviii): detalhes, elevação e perspectiva. “A elevação tenta representar uma visada objetiva, sem distorções e informativa da fachada, enquanto a perspectiva tenta criar uma experiência real

⁵⁹ Elaborei esse assunto com mais profundidade no terceiro capítulo desta pesquisa.

de visitar uma edificação”⁶⁰ (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 16, tradução nossa). Assim, há muitas imagens frontais, algumas com enquadramento mais fechado – como as fachadas da Notre-Dame de Paris e do Novo Louvre (IMAGEM 2.62 e 2.63), de Edouard-Denis Baldus –, outras com um ângulo mais aberto, que privilegiam a representação das operações urbanas do barão Haussman – como aquela de Adolphe Braun, que envolve a Ópera de Paris (IMAGEM 2.64). No entanto, a maior parte dessas imagens, que apresenta um ponto de vista acima do nível do olhar do pedestre, prioriza a representação do objeto arquitetônico em detrimento da experiência urbana da cidade⁶¹. De acordo com Kennel,

a fotografia era considerada “uma ferramenta indispensável para arquitetos, particularmente para aqueles engajados na restauração de monumentos históricos”. Logo após a introdução da fotografia em 1839, Félix Duban, Eugène Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste Lassu, entre outros, abraçaram a fotografia como um meio ‘científico’ de registrar a história e estado presente de uma edificação⁶² (KENNEL et al, 2014, p. 18, tradução nossa).

Com Charles Marville e Henri Le Secq, a reforma urbana de Paris ganha ênfase. Le Secq era explicitamente contrário e resistente às transformações urbanas que aconteciam: suas imagens (IMAGEM 2.65) são um manifesto declarado contra a destruição que transformava a capital francesa numa cidade na qual os fantasmas do passado ascendiam, desabrigados de seus lugares históricos. Por meio de situações fotográficas em que algumas edificações resistem num entorno de destruição, Le Secq sugere que a arquitetura funciona nesses espaços como índices, traços, marcas de um tempo antigo que sobrevive em meio ao novo, de um passado

⁶⁰ No livro de Robinson e Herschman há um capítulo dedicado à fotografia de arquitetura de 1839 a 1880, no qual as diferenciações sobre as funções de uma fotografia como elevação ou perspectiva são explicadas. Este trecho é tradução minha de um excerto de um parágrafo mais longo. Transcrevo aqui o parágrafo no original: “The perspective, by its nature, is not so rigorous and formal an approach as the elevation and accordingly is harder to define and identify. Although a natural way to photograph many buildings, a body of photographs can be isolated that shows a definite intent to produce photographic equivalents of the drawn or painted architectural perspective that was throughout the period the most popular way of presenting projects and buildings to the broader public. Intent is the key to understanding this type. The elevation tries to present an objective, undistorted, informative view of a façade, whereas the perspective attempts to recreate the actual experience of visiting the building” (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 16).

⁶¹ Essa relação da fotografia com as regras canônicas dos desenhos de representação arquitetônica (elevação e perspectiva) sugere que o advento de novas técnicas de representação não implica necessariamente a transformação dos modos de representação. Essa transformação só veio a ocorrer *a posteriori*, com o desenvolvimento de lógicas e modos de proceder próprios à fotografia que permitiram explorar suas potencialidades.

⁶² Texto original: “Photography was considered an indispensable tool for architects, particularly those engaged in the restoration of historic monuments. Soon after the introduction of photography in 1839, Félix Duban, Eugène Viollet-le-Duc, and Jean-Baptiste Lassus, among others, embraced it as a “scientific” means of recording the history and the present state of a building” (KENNEL et al, 2014, p. 18).

que sobrevive enquanto o futuro da modernidade já se manifesta nas amplas vias novas de circulação que atravessam a cidade.

Já Charles Marville, o “fotógrafo da cidade de Paris” (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 24), foi contratado pela comissão de *Travaux de Paris*, criada por Haussmann para cumprir com seu objetivo de tornar Paris “a mais esplêndida e salubre capital europeia” (NAPOLEÃO III apud FRIZOT, 1996, p. 199, tradução nossa). Segundo Kennel:

Em 1856, Barão de Haussmann, o chefe de planejamento urbano de Napoleão III, estabeleceu o departamento de trabalhos públicos com Alphand como o cabeça de *Promenades et Plantations* (...). Em 1870, ele [Alphand] assumiu a diretoria do renomado *Travaux de Paris* (...) na sua totalidade. Durante esse período, Alphand e os arquitetos e engenheiros que trabalhavam com ele – em especial Davioud – se voltariam a Marville para prover uma documentação fotográfica de uma rica variedade de temas municipais: edifícios novos e renovados, ruas, parques, pedreiras, postes de iluminação e amenidades urbanas tais como fontes, quiosques, colunas de propaganda e até mesmo banheiros públicos⁶³ (KENNEL et al., 2014, p. 26, tradução nossa).

Charles Marville registrou a capital por mais de duas décadas: reuniu cerca de 900 imagens e, pode-se dizer, participou intensamente da criação de um imaginário da cidade moderna em transformação, como na literatura o fizeram Charles Dickens ou Balzac. Segundo Frizot, Marville “foi capaz de encontrar – talvez sem saber, e por meio de uma abordagem metódica, analítica – uma poesia urbana” (FRIZOT, 1996, p. 200, tradução nossa). Com uma abordagem distinta das de Édouard-Denis Badus e Alfred Braun, Marville privilegiou o ponto de vista do pedestre, escolha que consistiu de fato numa inovação⁶⁴. Nas imagens de Marville, percebe-se que as fachadas dos edifícios interessam ao fotógrafo enquanto conformadoras do espaço urbano, ainda mais do que como elementos isolados. Muitas das fotografias – como as da galeria da Ópera de Paris (IMAGEM 2.66) ou a alameda da rua Montorgueil (IMAGEM 2.67)

⁶³ Texto original: “In 1856, Baron Haussmann, Napoléon III’s chief urban planner, established the department of public works with Alphand at the head of *Promenades et Plantations* (Department of *Promenades and Plantings*). By 1870, he had assumed directorship of the renamed *Travaux de Paris* (Public Works) in its entirety. Throughout his tenure, Alphand and the architects and engineers who worked under him – especially Davioud – would turn to Marville to provide photographic documentation of a rich variety of municipal subjects: new and renovated buildings, streets, parks, quarries, lampposts, and the urban amenities such as fountains, kiosks, advertising columns, and even public toilets” (KENNEL et al., 2014, p. 26).

⁶⁴ Vale fazer aqui um parêntesis para ressaltar que a inovação no trabalho de Marville é um aspecto abordado por Cervin Robinson no seu livro *Architecture transformed*, mas praticamente ignorado por Michel Frizot em *A new history of photography*, bem como por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé em *A history of photography*. Essa constatação reforça a ideia de que o campo da representação da arquitetura na fotografia ainda é um campo pouco explorado, especialmente nas referências tradicionais e importantes dentro do campo fotográfico – fato que contribui para explicitar a atualidade desta pesquisa.

–, apesar de desprovidas de personagens humanas, não ignoram a presença que aparece nas imagens por meio de índices, rastros, como exemplificam os utensílios de trabalho ou as carruagens que aparecem nas suas construções fotográficas.

Apesar de Marville ter sido contratado pela Comissão dos trabalhos de alteração da cidade, é possível argumentar que a vitalidade presente nas suas fotografias de Paris sugere uma simpatia do fotógrafo pela atividade e funcionalidade dos lugares em processo de destruição, especialmente por seus habitantes. O ponto de vista no nível do olhar do pedestre, o registro das pequenas ruelas e das casas de trabalhadores – com os rastros de presença humana e de ocupação do espaço – e a representação dramática de algumas das transformações testemunham um olhar sensibilizado com as questões levantadas pelas imagens.

No último plano da fotografia “La rue Soufflot et le Panthéon”, de 1876 (IMAGEM 2.68), o Panteão de Paris aparece monumental, descentrado da composição para a esquerda. Há algo de fantástico nessa aparição, que acontece ao fim de uma rua de terra – a rue Soufflot –, depois de destroços de construção que preenchem planos anteriores, à direita da fotografia. Fantasmas, possivelmente marcas do deslocamento de transeuntes e carruagens ao longo do tempo de exposição da fotografia, aparecem no meio da rua e confundem-se com a fachada inferior da edificação monumental. É possível que a aparência acinzentada e a pouca nitidez do Panteão estejam relacionadas com a poeira que teria subido da rua com a movimentação das pessoas pela cidade.

Na fotografia “Haut de la rue Champlain (vue prise à droit)”, de 1877 (IMAGEM 2.69), um menino sentado observa o horizonte. Uma paisagem desolada parece informar que a precariedade e a pobreza de assentamentos urbanos informais serão completamente eliminadas em breve. No seu lugar, como a presença dos edifícios do último plano da fotografia sugere, será construída uma cidade de altimetria uniforme, de construções homogêneas e de desenho controlado. Enquanto isso não acontece, a cidade da luxúria é cercada pela cidade da miséria – e é como se uma existisse às custas da outra. Por meio da fotografia, percebe-se que modernizavam a Paris do século XIX de acordo com os planos do Barão de Haussmann. Mas percebe-se também que, sob os destroços dessa modernidade, enterravam-se vizinhanças, modos de vida, hábitos e tradições – e é essa ideia de desolamento que está representada na imagem do menino sozinho a observar sentado o horizonte.

Esse tipo de leitura das imagens de Marville permite ir além dos propósitos instrumentalistas das comissões de Haussmann. Conforme argumenta Kennel:

Nós precisamos considerar as particularidades das imagens elas mesmas e explorar como a relação de Marville com a cidade que ele foi encarregado de representar também deu forma a elas. Essa linha de pensamento não se dá somente para recuperar o agenciamento de um artista há tanto tempo escondido ou para reelencar essas imagens como expressões de uma melancolia pessoal. Mas a natureza da experiência pessoal foi justamente o que a ‘haussmannização’ tornou tão urgente. As dramáticas transformações de Paris e o impacto delas na experiência subjetiva abasteceram a arte de Édouard Manet, Charles Baudelaire e vários outros que vieram a ser associados ao modernismo. Perguntar-se se Marville, um ilustrador menor que se tornou fotógrafo por contratação, se colocou questões semelhantes no seu trabalho, e se sim, de que forma ele o fez, significa reconhecer que representar Paris em 1860 era um desafio de grande peso⁶⁵ (KENNEL et al., 2014, p. 29, tradução nossa)

Em “Percement de l’avenue de l’Opéra: chantier de la rue d’Argenteuil” (IMAGEM 2.70), datada de dezembro de 1876, a destruição da cidade velha aparece corrosiva nos veios abertos das edificações antigas, como se pode ver na parte superior esquerda da fotografia. Há uma grande ênfase na ideia de ruínas, por meio do recurso ao alto contraste entre luz e sombra e pelo plano mais fechado que encerra, no campo da representação, a degradação da edificação que resiste isolada num entorno de destruição. Enquanto engenheiros ou demais responsáveis posam nos planos mais frontais da imagem – com um dos pés apoiados em pedras, numa alusão à postura de conquistadores –, os trabalhadores empunham suas ferramentas e dão continuidade à operação de abertura de vias como um processo de “perfuração” do antigo tecido urbano da cidade que expõe as entranhas da cidade velha. Ao atravessar o corpo dissecado das edificações, essa perfuração revela as veias esvaziadas de uso para que novas artérias sejam construídas – é por elas que correrá o sangue renovado da modernidade: “circulação de pessoas, de bens, de trânsito, de ar, de água e de luz solar” (KENNEL et al., 2014, p. 28, tradução nossa).

⁶⁵ Texto original: “Outside of whatever instrumental purposes sparked the commission, we must also attend to the particularities of the images themselves and explore how Marville’s relationship to the city he was charged to represent may have shaped them. This line of inquiry is not meant solely to recuperate the agency of an artist so long hidden from view, or to recast these pictures as expressions of a personal melancholy. But the nature of personal experience in the city was precisely what Haussmannization made so urgent. The dramatic transformations of Paris and their impact on subjective experience fueled the art of Édouard Manet, Charles Baudelaire, and many others we have come to associate with modernism. To ask whether Marville, a minor illustrator turned photographer to for hire, addressed similar issues in his own work, and if so, what form that address took, is to recognize that representing Paris in the 1860s was a highly charged endeavor” (KENNEL et al., 2014, p. 29).

De volta ao presente

As imagens de Charles Marville analisadas anteriormente fazem parte do conjunto de 76 fotografias que compõem a exposição *Charles Marville: photographer of Paris*, que esteve em exibição no primeiro semestre de 2014 no Metropolitan Museum of Art, em Nova York. Ocupando também a National Gallery of Art, em Washington, e a National Gallery of Canada, em Ottawa, ainda no mesmo ano de 2014, a exposição possibilita experimentar a qualidade do olhar de Marville, que apresenta uma abordagem diferenciada em relação a trabalhos contemporâneos aos dele. Além disso, o conjunto extenso de obras que representam Paris dá a ver o quanto a fotografia foi utilizada para representação da arquitetura, do ambiente construído e da cidade desde 1850 – e até mesmo antes disso. Mas, talvez, o aspecto mais importante de uma exposição dessa dimensão sobre o trabalho de um fotógrafo que se tornou famoso pelas suas imagens de cidade é que, ao testemunhar um interesse contemporâneo pela representação da arquitetura e do ambiente construído na fotografia, ela estimula a discussão proposta nesta pesquisa de como esse meio pode fazer emergir questões sepultadas pela tradição arquitetônica moderna.

Numa crítica sobre a exposição *Charles Marville: photographer of Paris*, publicada no dia 10 de março de 2014, no *The New York Times*, o crítico colunista Michael Kimmelman comenta sobre a atualidade de uma obra como a do fotógrafo. Para Kimmelman, o trabalho de Marville registra os processos de gentrificação que transformaram a Paris de *Os miseráveis*, de Victor Hugo, na metrópole burguesa e brilhante que os turistas até hoje adoram⁶⁶. Pela reincidência de fenômenos urbanos com efeitos semelhantes na Nova York da segunda metade do século XX, Kimmelman considera que “Marville era um homem do nosso tempo” (KIMMELMAN, 2014, p. C1) e deixa ressoar a dúvida se existem na atualidade fotógrafos com o espírito de Marville e igualmente interessados na vida urbana; fotógrafos que documentem com olhar crítico as transformações que vem ocorrendo na “57th Street, no Bedford-Stuyvesant, no Bushwick, no East Harlem” (KIMMELMAN, 2014, p. C1) e em outros lugares da mutante capital nova-iorquina, dilacerada pelas forças do capital imobiliário.

⁶⁶ No texto original o autor escreve: “That was the Paris of Victor Hugo and *Les Misérables*, which Baron Georges-Eugène Haussmann, Napoleon III’s planning czar, was sweeping away to make room for the glittery, bourgeois metropolis that tourists love” (KIMMELMAN, 2014, p. C1).

As colocações de Kimmelman mostram como é preciso considerar, de fato, que profundas mudanças diferenciam o contexto fotográfico de 2014 daquele de mais de 120 anos atrás, quando Marville atuava. Uma mudança crucial aponta para a clara alteração na abordagem da fotografia como índice da realidade e como revelação da verdade, premissas de que Kimmelman se utiliza para fazer a interpretação que ele propõe da obra de Charles Marville na sua coluna jornalística. A mudança nas formas de abordagem da fotografia – a partir de obras de Eugène Atget, Abelardo Morell, Hiroshi Sugimoto e David Hockney – será objeto do terceiro capítulo desta tese, que enfatizará abordagens da fotografia como construção e atualização, aspectos recorrentes em muitos dos trabalhos contemporâneos.

Diante desses trabalhos contemporâneos, a dúvida de Kimmelman sobre a ausência de um olhar crítico que investigue fotograficamente relações com o ambiente construído deixa evidente que ele não se deu ao trabalho de investigar o tema. Esses trabalhos – que compõem grande parte do universo de imagens a ser analisado na segunda parte desta pesquisa – estão dentro de uma tradição cujo marco temporal é a década de 1970. Como este primeiro capítulo da tese se propõe mostrar, é no período histórico de 1960 a 1980 que se reúnem condições determinantes para o crescente interesse de artistas fotógrafos pela temática do ambiente construído. Como apresentado anteriormente, essas condições compreendem desde as mudanças nos paradigmas conceituais e práticos da arquitetura – a ideia de vernacular e de abstração – e da fotografia – subjetividade, objetividade, a discussão da ontologia – até a própria incursão da fotografia no mercado de galerias e coleções de arte. Nesse sentido, localizar em torno da década de 1970 o momento em que acontece esse avanço de artistas fotógrafos sobre o tema do ambiente construído significa inventar as possíveis origens de muitas das abordagens do ambiente construído que aparecem nas proposições artísticas de natureza fotográfica no contexto da arte contemporânea, especialmente nas propostas que aparecem agora nas primeiras décadas do século XXI. O que chamo de “invenção” das origens tem como objetivo identificar, dentro de uma perspectiva histórica mais ampla que tematiza a representação da arquitetura na fotografia, o momento em que a relação entre fotografia e arquitetura constituiu-se como um território de compartilhamento de princípios ou de modos de se relacionar com o ambiente construído, em detrimento de uma relação representacional da ordem da submissão (a fotografia servindo ao registro da arquitetura).

A partir desta investigação inicial da representação da arquitetura, do ambiente construído e da paisagem urbana na fotografia como proposição artística – e considerando também as referências históricas e os marcos teóricos apontados –, reitero que o maior desafio desta pesquisa consiste em acessar matérias simbólicas que, recalçadas pelas tradições arquitetônicas modernas, emergem em trabalhos artísticos de fotografia do espaço construído. Assim, ao fim deste primeiro capítulo, torna-se evidente que o objeto desta tese não diz respeito às fotografias de arquitetura produzidas por profissionais para representação do ambiente construído nas revistas especializadas. O foco está nas produções artísticas fotográficas que, a partir de 1970, avançaram pela arquitetura a fim de se construir a experiência do ambiente construído em outras linguagens. Ao fazê-lo, o que essas produções dizem da cultura arquitetônica contemporânea, da cultura do espaço e dos nossos modos de relação com ele?

O vasto universo de imagens, que se abriu com o recorte temporal e temático proposto com essa pergunta, foi organizado, de modo quase autônomo e independente – como se fosse esse um desejo das próprias imagens –, em torno de três princípios unificadores: olhar, corpo e espaço. Esses princípios, forças organizadoras de um sistema, foram entendidos como os três polos de um sistema de natureza arquitetônico-fotográfica em constante estado de expansão. A esses princípios unificadores e a esse sistema em estado constante de expansão dedica-se o próximo capítulo.

Capítulo 3: A construção de uma abordagem – o campo em expansão

O estudo das proposições artísticas que exploram a representação do ambiente construído em fotografia – a partir de 1970 e especialmente no contexto norte-americano – mostrou que, dentro desse universo de imagens, reincidentem determinados aspectos conceituais ou estratégias artísticas. Defendo que essa reincidentência indica a existência da possibilidade de aproximar-se dessas imagens a partir de uma chave de abordagem que propõe desdobrar a relação entre fotografia e espaço – a ideia de espaço compreende tanto o espaço físico do referente, isto é, o corpo arquitetônico ou o ambiente construído representado na imagem, como também os outros espaços envolvidos nesse processo: o espaço ocupado pelo fotógrafo, o espaço ocupado pela fotografia e o espaço criado para a experiência artística. A chave de abordagem, que introduzo neste capítulo, consiste na criação de um sistema de imagens que reúne as experiências fotográficas segundo os princípios unificadores sugeridos por elas mesmas. Esse sistema não apresenta uma estrutura fixa nem uma forma definitiva, mas consiste num lugar provisório em que a fotografia e a arquitetura aparecem em relação. As características do tipo de relação artística que esses campos estabelecem entre si são variadas – e é a diferenciação do tipo de relação que define as propriedades de cada princípio unificador.

A abordagem de tal universo de imagens, formado pelas experiências artísticas segundo o sistema proposto, possibilita explorar aquilo que os tipos de relação, construídos nas experiências entre o campo fotográfico e o da arquitetura, implicam quanto à maneira com que o sujeito percebe e se relaciona com o espaço – o espaço em fotografia, o espaço em arquitetura. Esse sistema possibilita depurar das experiências artísticas possíveis questionamentos de fundamentos teóricos estabelecidos dentro de uma determinada disciplina e compreender em que medida essas experiências propõem novos (ou recuperam antigos) modos de se relacionar com a imagem fotográfica e com o ambiente construído. Ao ser elaborado a partir da relação entre fotografia e arquitetura, esse sistema não pretende esgotar as particularidades específicas de cada um desses campos, mas especular sobre um novo lugar de existência em que acontecem encontros transformadores entre lógicas de campos distintos.

Esse novo lugar de existência chamei de *campo em expansão*, conceito que apresento a partir do termo *campo expandido*. Esse termo foi formulado em 1979 pela teórica da arte Rosalind Krauss, retomado em 2004 pelo crítico de arquitetura Anthony Vidler e, em 2005, pelo crítico de fotografia George Baker.

A ideia de *campo em expansão*, apesar de inspirada na terminologia de Rosalind Krauss, difere-se dela por não constituir propriamente uma estrutura lógica fixa de classificações possíveis, mas um lugar de possibilidades de existência da fotografia na sua relação com a arquitetura e o ambiente construído. Não é possível nem desejável prever quando nem onde esse sistema do campo em expansão termina. Mas o importante é que ele contribui para a compreensão das práticas artísticas fotográficas que, desde a década de 1970, têm avançado em direção à temática do ambiente construído e, sobretudo, têm aparecido progressivamente “contaminadas” por lógicas arquitetônicas.

Por meio da abordagem dessas experiências segundo o sistema do *campo em expansão* entre fotografia e arquitetura, vêm à tona questões importantes para a teoria da fotografia e para sua história recente, tais como *transparência, opacidade, materialidade e espacialização*. De modo semelhante, emergem também questões referentes aos modos de se relacionar com o ambiente construído, de pensar e de produzir o espaço físico que nos cerca. Assim, conceitos como *programas, abstração formal, nuvem, agenciamento do corpo e efemeridade* – caros ao pensamento arquitetônico nessas últimas décadas – também aparecem na depuração das experiências artísticas segundo a abordagem compreendida no *campo em expansão*.

O *campo em expansão* organiza-se a partir de três princípios unificadores – olhar, corpo-objeto e espaço. Esses princípios não são necessariamente excludentes, mas o agrupamento de trabalhos em torno de cada um deles indica a preponderância de determinadas características sobre outras nas obras analisadas. Eles também não representam uma estrutura conceitual imposta externamente, pois são aspectos internos aos trabalhos, localizados e formulados *posteriormente* ao contato com as obras, e não antes disso. Nesse sentido, o *campo em expansão* consiste numa manobra conceitual e analítica, que parte da própria experiência das obras, com o objetivo de compreender as implicações do vertiginoso movimento da fotografia em direção à arquitetura e ao ambiente construído a partir de meados de 1970 no meio artístico. O que esse movimento diz dos modos predominantes de se relacionar com o

ambiente construído, de perceber o espaço – tanto o da edificação quanto o da imagem e do sujeito – dentro do contexto ocidental, especialmente do norte-americano e do brasileiro?

3.1 O campo expandido

No texto “Sculpture in the expanded field”, de 1979, Rosalind Krauss argumenta que diversas obras artísticas, especialmente as produzidas entre 1968 e 1970, foram chamadas de esculturas ou pinturas, na falta de termos mais apropriados advindos de um exercício crítico que se preocupasse com as diferenciações entre essas obras e com as categorias tradicionais de estudo da história da arte. Para Krauss, o termo escultura é uma convenção histórica que reúne determinadas regras e que, apesar de aplicável a diferentes situações, é limitada e restrita, como toda convenção. A lógica da escultura esteve relacionada à do monumento até fins do século XIX, quando apareceram obras como “Portões do inferno” (1880) e “Balzac” (1891) – ambas de Rodin –, que, ao falharem como monumentos, começaram a complicar as regras dessa convenção. Segundo Krauss, esses são trabalhos que atravessaram “a soleira da lógica do monumento, entrando o espaço daquilo que poderia ser chamado sua condição negativa – um tipo de sem-sítio, de sem-abrigo, uma absoluta perda do lugar” (KRAUSS, 1979, p. 34, tradução nossa). A travessia marca a entrada no modernismo e caracteriza a escultura modernista como nômade, “funcionalmente sem lugar e largamente autorreferenciais” (KRAUSS, 1979, p. 34, tradução nossa). Esse campo de explorações, com negativo do monumento, esgota-se por volta de 1950, quando a escultura passa a ser experimentada como pura negatividade, e torna-se, aos poucos, uma combinação de exclusões. Era o que estava na arquitetura, mas não era arquitetura; era o que estava na paisagem, mas não era paisagem. Uma ausência ontológica, como define Krauss.

Assim, segundo um modelo de expansão que Krauss importa da teoria matemática de Klein – também conhecido como modelo de Piaget –, a autora propõe inicialmente que a polaridade binária não-arquitetura e não-paisagem define a condição de existência da escultura. Ao incluir os contrários no modelo, isto é, a arquitetura e a paisagem, cria-se uma estrutura quaternária da qual é possível derivar três novas possibilidades estruturadas de existência artística: arquitetura e não-arquitetura (*axiomatic structures*), arquitetura e paisagem (*site-construction*), paisagem e não-paisagem (*marked-sites*). Com isso, arquitetura e paisagem entram no campo das artes e a escultura torna-se, assim, “somente um dos termos na periferia

de um campo no qual há outras, diferentemente estruturadas possibilidades [de apresentação]” (KRAUSS, 1979, p. 38, tradução nossa).

Portanto, a proposta de Krauss pretendia promover novos lugares críticos e conceituais para dar conta das transformações que aconteciam no campo artístico e que evidenciavam a rigidez e o anacronismo de nomenclaturas tradicionais de estudo dos fundamentos e crítica da arte.

No artigo “Architecture’s expanded field”, o crítico Anthony Vidler (VIDLER, 2004) propõe que a arquitetura estaria vivenciando no início do século XXI, como aconteceu com a escultura algumas décadas antes, uma superação de antigos dualismos (forma e função, utopia e realidade, historicismo e abstração) em favor de um campo expandido. Esse campo, segundo Vidler, seria organizado em torno de três princípios unificadores relacionados a ideias de paisagem, analogias biológicas e novos conceitos de programas. No texto, Vidler não chega a propor um esquema estruturado do que seria o campo expandido da arquitetura a partir de polaridades binárias específicas. Ele interpreta o conceito de Krauss livremente – como um jogo de novas combinações – a fim de tratar da arquitetura num momento histórico, quando essa prática espacial busca reconstruir “as fundações da disciplina” por meio de conceitos gerais e abertos, em detrimento de especificidades e singularidades. A partir das novas combinações possíveis entre arquitetura e biologia, arquitetura e programa, arquitetura e paisagem, Vidler propõe que a expansão do campo é necessária para tratar de experimentações que têm ocorrido e que não constituem propriamente arquitetura, conforme essa teria sido concebida até então. Ainda segundo ele, essa expansão é uma atualização da arquitetura em relação às demandas reais da sociedade contemporânea a fim de, quem sabe, constituir pela primeira vez “uma verdadeira estética ecológica” (VIDLER, 2004, p. 147, tradução nossa).

Em “Photography’s expanded field” (BAKER, 2005), George Baker parte do caráter intermediário e indeciso, como ele mesmo define, do trabalho *Campus*, da artista Nancy Davenport, para argumentar que, na arte contemporânea, o meio fotográfico é um meio em crise ou, pelo menos, em transformação (BAKER, 2005, p. 120). Ele especula que a fotografia teria sido abandonada, em razão de seu deslocamento tecnológico e estético. No entanto, contra os comentários finalistas e as previsões que defendem o fechamento do campo, Baker acredita que o objeto fotográfico tem sido continuamente reconstruído na prática contemporânea e se mostra interessado em entender essa reconstrução, argumentando

que a fotografia moderna é somente mais uma entre as possibilidades diferentemente estruturadas de existência da fotografia dentro de um campo expandido. Orientado pelo modelo conceitual de Rosalind Krauss, Baker elege uma polaridade binária – não-narratividade e não-estásis –, que ele acredita fundamentar a fotografia no modernismo, e, a partir desse par, desenvolve o seu modelo de campo expandido. Assim, de acordo com seu esquema, a combinação de narratividade e estásis gera a *talking picture*, que explica trabalhos de artistas como Jeff Wall. A combinação de narratividade e não-narratividade gera o lugar de *still film/projected images* e explica trabalhos como o de James Coleman. Por fim, a combinação de estásis e não-estásis conforma o *film still/cinematic photographs* e explica trabalhos como o de Cindy Sherman. Por meio das combinações, Baker deixa claro que sua proposta de campo expandido da fotografia é um modo de resistir ao fechamento desse campo, ao seu re-centramento por meio de especificidades e singularidades, como ele vê acontecer em argumentos recentes de alguns críticos.

Se a origem do campo expandido está, portanto, numa polaridade binária, ela não pode ser a proposição teórica mais adequada à situação que apresento, em que três lugares de tensão – olhar, objeto e espaço – aparecem em evidência no campo que se forma a partir do avanço da fotografia sobre o ambiente construído. Considerando a distância histórica e temporal com relação ao momento de formulação do conceito de campo expandido e a liberdade interpretativa com que o teórico Anthony Vidler se utilizou dele para se referir aos movimentos paradigmáticos da arquitetura contemporânea, proponho assim uma atualização do conceito de Krauss. Nesse sentido, em vez de propor um campo expandido que se origina de uma polaridade binária, proponho considerar a criação de um sistema. Com base em três princípios unificadores, esse sistema organiza as proposições artísticas de natureza fotográfica que, desde meados da década de 1970, têm oferecido diferentes tipos de relação com o ambiente construído e a arquitetura. O sistema delimita um campo em expansão, que se dilata da fotografia para a arquitetura, e não um campo expandido. Essa diferença fundamental se deve ao fato de que o campo em expansão, configurado a partir dos referenciais teóricos apresentados, não dispõe de uma estrutura fixa, mas de uma nuvem de possibilidades de existências fotográficas que se reagrupa em torno dos três princípios unificadores mencionados. Esses princípios compreendem cada um, por sua vez, um aspecto representacional específico, que é dominante nos trabalhos que se reúnem em cada grupo. São eles: visibilidade, materialidade e espacialidade.

3.2 Um campo em expansão

Considero, pois, que o campo em expansão é esse lugar de formas e limites indefinidos que se organiza segundo a tensão gerada por três princípios unificadores – olhar, objeto e espaço. Por sua vez, esses princípios implicam deslocamentos e reconsiderações em torno de três importantes aspectos da representação fotográfica do ambiente construído – visibilidade, materialidade e espacialidade.

Duas premissas

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real.

(ROUILLÉ, 2009, p. 77)

Antes de explorar cada um desses princípios, acredito ser importante compreender que a existência do campo em expansão como lugar de pensamento da fotografia e da arquitetura está atrelada a um tipo de enfoque que percebe a fotografia como *construção* e *atualização*, duas premissas necessárias para prosseguir com o desenvolvimento do conceito de campo em expansão proposto nesta tese. Essas premissas não buscam fundamentar uma abordagem ontológica da imagem fotográfica – verificada no segundo capítulo –, como importantes teóricos fizeram nas décadas de 1970 e 1980, entre os quais destaco Susan Sontag, Rosalind Krauss, Roland Barthes e Philippe Dubois. A extensa bibliografia sobre esse assunto, apesar de ser relevante para o conhecimento das manobras teóricas ocorridas dentro do campo fotográfico, não dá conta das questões que emergem quando estes dois campos – fotografia e ambiente construído, incluindo aí a arquitetura – se encontram dentro de um lugar de pensamento que está fora de suas especificidades, mas que os concerne.

Essas premissas implicam uma compreensão da imagem como portadora de um olhar da fotografia para o sujeito. Trata-se de atribuir à fotografia a capacidade de construir uma visibilidade que não será somente observada, mas que observa o sujeito de volta, permitindo-lhe ver o invisível do mundo que o condicionamento da vida não permite perceber. Ao dar a ver o invisível, a fotografia é uma das inúmeras possibilidades visuais de existência que se

cristaliza na forma visível da imagem. Essa cristalização é um corpo, entre transparente e opaco. Tais premissas apenas recuperam duas noções que aparecem como importantes para elaborar uma abordagem dos experimentos artísticos que representam ambiente construído e arquitetura, porque colocam em evidência zonas de intercessão no pensamento desses dois campos.

Sobre a construção

A abordagem da fotografia como um discurso de designação da realidade sustentou a tradição documental e foi um fator determinante para viabilizar a utilização da imagem fotográfica como prova histórica. Segundo Boris Kossoy: “Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente” (KOSSOY, 1989, p. 47). Compreender a fotografia como prova histórica significa necessariamente entendê-la como um registro fiel de uma realidade e como a representação de uma verdade histórica visual: “Se por um lado este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado” (KOSSOY, 1989, p. 48). De acordo com a perspectiva de Kossoy, esse fragmento de espaço/tempo permitiria a gerações posteriores acessarem as informações de outro tempo por meio do congelamento do real que define a fotografia segundo esse entendimento.

Desde a invenção da fotografia, uma determinada abordagem da fotografia se apoiou bastante nesse argumento como estratégia de legitimação de um discurso de revelação da verdade por meio da imagem fotográfica. E, também dentro da perspectiva de descrição da realidade, desenvolveu-se grande parte dos trabalhos de representação da arquitetura e do espaço construído, como o capítulo anterior apresentou. No entanto, já em 1930, Walter Benjamin discute algumas mudanças de postura que aconteciam com a fotografia e que indicavam, desde então, uma alteração no modo de se abordar esse meio. Antes de adentrar nos textos de Benjamin, proponho um percurso por algumas imagens do artista norte-americano Abelardo Morell a fim de construir melhor a compreensão da ideia de construção dentro de uma prática artística que representa o ambiente construído. Vejamos.

Sobre o céu de uma Manhattan que aparece de cabeça para baixo (IMAGEM 3.1), estão três cadeiras, uma mesa, a abertura de uma porta e os tacos do piso de madeira. As torres da ilha nova-iorquina escorrem fluidas pelo teto e pela parede do cômodo. O contraste entre a nitidez dos elementos do mobiliário e a distorção da paisagem urbana indica que o fotógrafo que realizou a chapa está dentro da grande sala onde se projeta a imagem da cidade. Se alguém inverte essa fotografia e a observa de cabeça para baixo, o discernimento sobre dentro e fora, exterior e interior, parece se desmanchar por alguns segundos, enquanto a realidade fica suspensa. Acordamos ou continuamos a sonhar? Esse trabalho, intitulado “South view”, é um dos que compõe a série *Camera obscura*, do artista Abelardo Morell. Nele aparece a vista sul da ilha de Manhattan sobre a parede de uma grande sala. Para essa série, Morell transformou cômodos internos de edificações residenciais, comerciais ou públicas em grandes câmaras obscuras. Por meio de um orifício nos dispositivos que bloqueiam a entrada de luz no ambiente, a imagem do espaço externo se projeta nas superfícies internas do cômodo. Com sua câmera de grande formato posicionada dentro do ambiente-câmera, o artista fotografou essas projeções.

Em “El Vedado looking northwest” – realizada em Havana, Cuba, em 2002 (IMAGEM 3.2) –, outra fotografia da série *Camera Obsura*, há um gaveteiro velho e descascado, sobre o qual repousam um bibelô de cachorro, uma rosa solitária e uma moldura com o retrato de uma diva de cinema da década de 1950. Esses elementos internos identificam-se com as marcas da passagem do tempo na imagem da cidade que se projeta na parede do quarto. Na imagem da projeção, dois ou três edifícios altos, possivelmente da segunda metade do século XX, compartilham o espaço com arquiteturas mais antigas, que resistem no tempo, ainda que sem os devidos cuidados de conservação patrimonial. Trata-se de uma paisagem com grandes sinais de decrepitude nos elementos do ambiente urbano (pinturas descascadas, platibandas quebradas). Em outra fotografia da série, “La Giraldilla de la Havana in room with a broken wall”, também realizada em Havana, Cuba, em 2002 (IMAGEM 3.3), esse aspecto de decrepitude é dominante. As paisagens interna e externa se reúnem num mesmo olhar, que parece evidenciar a decadência do espaço: na parede quebrada, suja de tinta, cenário de uma construção abandonada, uma torre sineira se projeta em primeiro plano, ela também com aparência descuidada, com marcas de infiltração, pintura descascada e partes soltas do reboco.

Em “The Tower Bridge in the Tower Hotel”, realizada em Londres, Inglaterra, em 2001 (IMAGEM 3.4), a tônica é outra, bem diferente das imagens de Havana: sobre a parede onde se projeta a ponte, símbolo arquitetônico da história da capital londrina, um barrado de gesso com motivos geométricos neogóticos entre o teto e a parede faz alegoria à história metropolitana do país, enquanto o design das arandelas e os sistemas de controle de luz que aparecem sobre o criado-mudo remetem diretamente ao conforto da vida moderna. Nessa construção de Morell, não há a decrepitude das imagens da ilha cubana, mas sim uma ideia de história como alegoria, sem as marcas pesadas da passagem do tempo. Tanto a manifestação historicista do barrado de gesso como a imagem da ponte são alegorias – uma da história da arquitetura, outra da capital inglesa no imaginário social do Ocidente –; são, sobretudo, referências a uma história dos dominadores, uma história vitoriosa e que se sustenta contra a decrepitude do tempo.

Em “View of Saint Louis looking east in building under construction”, realizada em Saint Louis, Estados Unidos, em 2000 (IMAGEM 3.5), há uma congruência também entre o ambiente interno e externo na construção fotográfica de Morell. Ferramentas, fitas de proteção, pedaços de gesso, carretéis de corda de segurança aparecem em primeiro plano, conformando o espaço de um edifício em construção. Na parede do ambiente projetam-se um arco e um estádio esportivo, além de uma série de edificações cuja linguagem arquitetônica sugere uma datação posterior ou concomitante ao modernismo tardio do *International Style*. Na fotografia de Morell fica sugerido que a edificação, cujo cômodo serve de câmara obscura, será possivelmente mais uma dessas torres que se projetam no ambiente interno, cujo estado provisório de construção reforça a ideia de uma cidade em formação – uma cidade resultante de um esforço moderno de desenvolvimento urbano que aparece nos grandes empreendimentos construtivos para abrigar serviços e lazer, e nos novos monumentos ao universo simbólico da cidade.

Em “Empire State Building in bedroom”, realizada em Nova York, Estados Unidos, em 1994 (IMAGEM 3.6), o recorte fechado da imagem que se projeta relaciona-se diretamente ao exíguo espaço interno do quarto. A sensação de enclausuramento do espaço interno relaciona-se com a economia de espaços na ilha de Manhattan: na imagem, o corpo do Empire State Building alonga-se sobre a cama. Esse detalhe da imagem sugere uma relação dessa fotografia com imagens do vídeo *Delirious New York*, de Rem Koolhaas, no qual os edifícios ícones da

cidade tornam-se personagens de um enredo que elabora, de modo irônico e crítico, a condição do espaço e da arquitetura nessa metrópole norte-americana.

De acordo com o método de trabalho de Morell, a fotografia que representa o resultado final do processo é a construção de uma *mise en abyme*: ela surge dentro da câmera fotográfica de grande formato, que está dentro da grande sala, que está dentro do edifício, que está dentro do bairro, que está dentro da cidade, que se projeta na parede da sala, que se projeta, por sua vez, sobre a superfície sensível dentro da câmera fotográfica. Outra vertigem aparece no sentido de que a imagem captada na câmera será provavelmente enquadrada dentro de um dispositivo de exibição, exposta dentro de uma galeria, que será acessada dentro de uma edificação, dentro de um bairro, dentro de outra cidade, que pode também ela se projetar dentro de outra câmara escura, onde haverá outra câmera fotográfica para capturar, na superfície sensível, a imagem urbana pública sobre o espaço da privacidade.

Assim, como duas superfícies espelhadas, uma de frente para a outra, as fotografias dessa série permitem caminhar, a partir de dentro ou a partir de fora, num mesmo percurso vertiginoso de relações de escala, localização e pertencimento entre um espaço e outro, um lugar e outro, um elemento e outro, um objeto e outro. A câmera fotográfica dentro da câmara obscura constrói um espaço dentro do outro, ao mesmo tempo em que a projeção da cidade sobre o cômodo realiza a sobreposição de uma representação bidimensional do espaço externo sobre a tridimensionalidade de outro. Ao ser representado na fotografia final, esse outro espaço tridimensional – o cômodo interno – é também bidimensionalizado, o que resulta numa imagem formada de várias camadas de outras imagens, ou seja, numa representação formada de várias camadas de representação.

A repetição da estratégia em todas as fotografias da série tende a reforçar a separação desses espaços internos e externos, em vez de caminhar na direção da fusão entre dentro e fora. A partir da imagem do mundo exterior que se projeta nas superfícies internas do cômodo, é possível specular continuamente sobre relações comparativas de distância, localização, escala e dimensão entre o espaço interno e o externo. Se as imagens que se projetam são geralmente imagens de lugares recorrentes no imaginário espacial do Ocidente, o mesmo não se pode dizer sobre os espaços internos. Justamente por serem lugares privados, esses espaços são muitas vezes desconhecidos. Com isso, Morell nos incita a imaginar os tipos de interiores que habitam esses espaços exteriores – caros ao imaginário espacial ocidental –, promovendo

um lugar de identificações e diferenciações na tradição arquitetônica, nos modos de ocupação e nos usos dos espaços. E propõe especular também sobre a natureza do ambiente interno, ao promover uma investigação curiosa sobre dimensões, formas, texturas, cores (nas imagens coloridas, as mais recentes da série) e ainda sobre objetos, móveis e decorações que compõem esses espaços internos.

Poranto, para gerar essas fotografias, Abelardo Morell realizou diversas construções. Ele empreendeu tanto uma construção conceitual – a sobreposição do fora ao dentro, a imagem dentro da imagem, as camadas de representação –, como uma construção arquitetônica – a câmera dentro da câmara obscura, o espaço dentro do espaço. Ao fazê-lo, ele conseguiu reunir dois olhares ao mesmo tempo: o olhar do mundo externo, que se lança pelo buraco aberto na janela e se projeta na parede; e o olhar do ambiente interno, que se lança sobre o orifício da câmera e se projeta sobre a superfície sensível, seja do filme ou do sensor digital (para as imagens mais recentes, ele se utiliza de tecnologia digital).

Nesse sentido, defendo que as fotografias de Morell não podem ser abordadas como registros de uma realidade tal como elas aparentam, mas sim como elaboradas construções que edificam um modo de se relacionar com o real. Se essas imagens são tecnicamente formadas a partir do registro do efeito da luz sobre uma superfície sensível dentro de um determinado período de tempo, isso não significa que elas sejam registros passivos da realidade nem que elas constituam documentos de acesso à verdade. A experiência dessas fotografias apresenta a demanda manifesta de que elas sejam compreendidas como construções imagéticas que condensam diferentes questões numa imagem formada de camadas de imagem, numa representação formada de camadas de representação. Assim, cria-se, com a experiência dessas fotografias, uma chave de abordagem do real, que o contato direto com a realidade não possibilita acessar, pois essa chave está diretamente relacionada ao meio, no caso imagético, que a proporciona. Portanto, o que interessa nas fotografias dessa série de Morell é menos a descrição ou a designação de uma verdade do que a expressão, isto é, a construção de sentido.

Voltemos, agora, ao conjunto de textos que anunciei anteriormente, nos quais Walter Benjamin desenvolve ideias sobre a fotografia. Dentre esses textos, o autor aborda a fotografia de forma mais direta em “News about flowers” (1928), “Pequena história da fotografia” (1931), “Letter from Paris (2): painting and photography” (1936), “Review of

Freund's *Photographie en France au dix-neuvième siècle*" (1937); e, de forma indireta, em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (1935).

Em "Pequena história da fotografia", Benjamin postula que as fotografias, até cerca de 1870 – isto é, aquelas pertencentes a uma primeira fase da fotografia –, ainda eram dotadas do que ele chama de "aura". O conceito benjaminiano de aura apresenta variações, mas está constantemente presente em outros textos de Benjamin. De acordo com Miriam Hansen (HANSEN, 2008), Benjamin cunha tardiamente esse conceito, ainda que a ideia que o embasa já apareça em textos anteriores do autor. Segundo Hansen, ele o teria evitado em razão da sua conotação mística. Mas, ainda que apresente variações, a ideia de aura e a tecnologia da fotografia, segundo esse pensador moderno, são necessariamente dois aspectos excludentes. A aura seria um atributo perceptivo da experiência dessas primeiras fotografias construído com base na sensação de distanciamento, permanência e singularidade que as caracterizava: "It was this breathy halo that was sometimes captured with delicacy and depth by the now old-fashioned oval frame" (BENJAMIN, 2008, p. 283). Valores opostos à aura seriam os de proximidade, imediatismo e reprodução, que estariam nas fotografias feitas após essa primeira fase.

Tudo sobre essas primeiras fotografias era construído para durar. Não somente os incomparáveis grupos nos quais as pessoas se reuniam – e cujo desaparecimento era uma dos sintomas mais precisos do que estava acontecendo na sociedade na segunda metade do século – mas as próprias dobras nas roupas das pessoas tinha esse ar de permanência.⁶⁷ (BENJAMIN, 2008 | 1ª imp 1931, p. 281).

Benjamin cita alguns desses primeiros fotógrafos, aos quais ele atribuía a capacidade de ainda revelar a presença de uma aura genuína nas imagens que eles produziam: entre eles, destacam-se Nadar, Stelzner, Pierson e Bayard. Além dos aspectos relacionados a distanciamento, duração e singularidade, por aura genuína ele compreende também a capacidade de o meio fotográfico conceder totalidade e segurança ao olhar das pessoas fotografadas. Nesse sentido, essa aura genuína não seria um produto da câmera, mas a congruência entre sujeito e técnica, entre fotógrafo e meio fotográfico.

⁶⁷ Texto original: "Everything about these early pictures was built to last. Not only the incomparable groups in which people came together – and whose disappearance was surely one of the most precise symptoms of what was happening in society in the second half of the century – but the very creases in people's clothes have an air of permanence." (BENJAMIN, 2008, p. 281).

O período da decadência da aura na fotografia – iniciado pós-1880, segundo Benjamin – seria marcado por uma progressiva incongruência entre sujeito e técnica, consequência do uso da fotografia como atividade comercial e das fabricações de falsas auras relacionadas a esse ramo.

De acordo com as descrições de Benjamin, a falsa aura a que ele se refere condiz com determinados atributos da prática fotográfica previstos pelo movimento pictorialista no final do século XIX, que envolviam retoques e outras estratégias artísticas a fim de legitimar a fotografia dentro do universo artístico por meio da sua aproximação com a pintura. Para André Rouillé, o pictorialismo forjou a imagem fotográfica, afastando-a do seu radical: “é através da intervenção extrafotográfica, até mesmo antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão” (ROUILLÉ, 2009, p. 260). Com isso, chegava-se à *interpretação* da fotografia como um resultado estético; contra sua natureza *automática, nítida e múltipla*, promovia-se a fotografia como arte:

Os acessórios usados nesses retratos, os pedestais e as balaustradas e as pequenas mesas ovais ainda são remanescentes do período quando, por conta do longo tempo de exposição, era preciso dar aos indivíduos suportes para que pudessem permanecer imóveis no lugar. E se, primeiramente, “grampos de cabeça” ou “braceletes de joelhos” eram suficientes, ‘outros acessórios foram rapidamente acrescentados, assim como poderia ser visto em famosas pinturas, sendo portanto artístico. Primeiro foram as colunas, ou cortinas’. Os mais capacitados começaram a resistir a esse exagero já no início dos anos 1860.⁶⁸ (BENJAMIN 2008 | 1^{imp} 1931, p. 282

Para Benjamin, a substituição da aura genuína pela falsa aura significava uma decadência. E, por trás dessa substituição, estava implicada uma mudança social, que, para ele, relacionava-se com o nascimento de um novo modo de se ver o mundo, característico da modernidade:

Depois de 1880, no entanto, fotógrafos fizeram seu negócio o estímulo à aura que havia sido banido da fotografia com a supressão do sombrio por meio de lentes mais rápidas, exatamente como também havia sido banida da realidade a profunda degeneração da burguesia imperialista. Eles viram como tarefa deles estimular a aura utilizando-se de

⁶⁸ Texto original: “The accessories used in these portraits, the pedestals and balustrades and little oval tables, are still reminiscent of the period when, because of the long exposure time, subjects had to be given supports so that they would remain fixed in place. And if, at first, ‘head clamps’ and ‘knee braces’ were felt to be sufficient, ‘further impedimenta were soon added, such as could be seen in famous paintings and therefore had to be ‘artistic’. First it was the columns, or curtains.’ The most capable started resisting this nonsense as early as the 1860s.” (BENJAMIN, 2008 | 1^a imp 1931, p. 282).

todo tipo de retoque, e especialmente da chamada *gum print*⁶⁹ (BENJAMIN, 2008, p. 283).

Enquanto alguns fotógrafos buscavam produzir uma falsa aura para substituir a aura genuína, os trabalhos de alguns outros, como as fotografias de Atget, estariam fundamentando um novo modo de se ver o mundo.

Nesse novo modo, segundo Benjamin, os objetos eram abordados de modo mais próximo e direto, sendo emancipados da aura. Ao fotografar Paris na virada do século XIX para o XX, Atget não reproduz o modelo dos cartões postais recorrentes na época, mas, ao contrário, ele opta por enquadramentos fechados (IMAGEM 3.7), ou que privilegiem lugares comuns do cotidiano parisiense, incluindo, às vezes, os monumentos e os lugares exóticos ou românticos da capital francesa, mas não se focando neles como principal objeto de representação (IMAGEM 3.8 a 3.11). Para Benjamin, esse modo de fotografar revelava um modo genuinamente moderno, que descascava o objeto da sua aura e demonstrava que, na modernidade, não há mais distância, singularidade nem duração no tempo, mas sim proximidade, reprodução e velocidade.

Ao descascar o objeto da sua aura, a fotografia moderna não produz mais a costura de espaço e tempo. Por isso, ela deixa de ser o registro fiel da realidade ou um reflexo dessa mesma realidade. Mas essa nova fotografia, segundo Benjamin, envolve algo novo e estranho, algo que vai além do testemunho, do registro e que não pode ser silenciado. Ela realiza a formação de um espaço que é informado pelo inconsciente óptico e, nesse sentido, torna-se capaz de revelar o que não está visível: “É por meio da fotografia que descobrimos pela primeira vez a existência de um inconsciente ótico, do mesmo modo como descobrimos a existência do inconsciente instintivo por meio da psicanálise.”⁷⁰ (BENJAMIN, 2008 | 1ª imp 1931, p. 278).

Nessa passagem, Benjamin refere-se à matéria simbólica do universo óptico que vem à tona por meio da fotografia, ainda que uma determinada tradição visual opere no sentido de esquecermos ou ignorarmos certos aspectos que constituem a matéria simbólica do imaginário

⁶⁹ Texto original: “After 1880, though, photographers made it their business to stimulate the aura which had been banished from the picture with the suppression of darkness through faster lenses, exactly as it was being banished from reality by the deepening degeneration of the imperialist bourgeoisie. They saw it as their task to stimulate this aura using all arts of retouching, and specially the so-called gum print (BENJAMIN, 2008, p. 283).

⁷⁰ Texto original: “It is through photography that we first discover the existence of the optical unconscious, just as we discover the existence of the instinctual unconscious through psychoanalysis.” (BENJAMIN, 2008 | 1ª imp 1931, p. 278).

social. Para ele, a fotografia consiste num meio de acesso a essa matéria simbólica visual, contida nas formas que excluímos da história oficial. Logo, a fotografia consiste na construção de algo “artificial e posado” (BENJAMIN, 2008 p. 293), já que o “reflexo da realidade não revela nada sobre a realidade” (BENJAMIN, 2008, p. 257) e as relações são menos explícitas do que parece:

A realidade atual deslizou para o funcional. A reificação das relações humanas – a fábrica, digamos – significa que elas não são mais explícitas. Então na verdade ‘alguma coisa tem que ser construída’, alguma coisa ‘artificial’, ‘posada’. Devemos dar crédito aos surrealistas por terem treinados os pioneiros de tal construção fotográfica⁷¹ (BENJAMIN, 2008, p. 293).

A ideia de fotografia como construção e a de inconsciente óptico são duas pistas que Benjamin deixa em aberto, motivo pelo qual seu texto ainda pode desdobrar outras discussões conceituais sobre a fotografia. Como construção, Benjamin sugere que a experiência fotográfica é um lugar de experimentação e instrução, e não de charme e persuasão. Como manifestação do inconsciente óptico, Benjamin sugere que a fotografia é uma forma de se explorar o limite entre o visível e o invisível, porque ela dá a ver elementos ou aspectos sociais recalcados, esquecidos (do inconsciente óptico), atribuindo-lhes novamente uma forma de visibilidade diante do sujeito.

Diferentemente da aura, a fotografia como construção constitui um meio de *informar* a realidade, de dar informações à própria realidade sobre sua construção. Ao revelar matérias simbólicas do subconsciente social, ela viabiliza um novo modo de se experimentar essa realidade – impossível de ser experimentada diretamente. Essa concepção desvincula a experiência fotográfica dos conceitos de distância, unicidade e duração – aspectos atribuídos por Benjamin ao conceito de aura – para constitui-la como um campo de tensão, que está próximo, que nos observa de todos os lados e que não tem duração no tempo. Assim, segundo Benjamin, essa é a construção de um olhar das coisas sobre nós.

Sobre a atualização

⁷¹ Texto original: “Actual reality has slipped into the functional. The reification of human relations – the factory, say – means that they are no longer explicit. So in fact ‘something must be built up’, something ‘artificial’, ‘posed’. We must credit the surrealists with having trained the pioneers of such photographic construction.” (BENJAMIN, 2008, p. 293).

Como propõe André Rouillé (ROUILLÉ, 2009), o potencial da fotografia está em ser a produção (e não a reprodução), a invenção (e não a cópia) de uma parte do real (e não o real). Essa parte do real é, conforme os termos de Rouillé, um real fotográfico. É assim que a fotografia, que não é mera reprodução nem cópia ou registro de um modelo, passa “do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos” (ROUILLÉ, 2009, p. 73).

A fotografia, para esse crítico francês, ao fazer a passagem do infinito virtual – aquilo que existe em estado de potencialidade – para o finito atual – isto é, para a finitude de “um estado de coisas” –, produz uma realidade que lhe é particular, com um tempo que também lhe é específico, desobrigando-se de ser um discurso de verdade sobre um momento passado, ou seja, um discurso de designação do que já não existe mais. “É essa passagem do infinito-virtual para o finito-atual que caracteriza o plano de referência (...) na fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 200).

Assim, Rouillé compara a atividade de fotografar uma cidade com a pronúncia de uma palavra. Para ele, a pronúncia de uma palavra é sempre uma atualização, isto é, “uma criação dessemelhante e infinitamente variável, mas, de modo nenhum, sua reprodução” (ROUILLÉ, 2009, p. 201). De modo semelhante, fotografar-atualizar não é nunca repetir ou reproduzir a coisa fotografada, já que existem infinitos modos de produzir essa representação, de dar formas específicas num tempo determinado, de criar um evento visual por meio “de pontos e ângulos de visão que são imaterias” (ROUILLÉ, 2009, p. 201). Para fazer desdobrar esse conceito de atualização, conforme apresentado pelo crítico André Rouillé, proponho percorrer antes determinadas obras do artista japonês Hiroshi Sugimoto. Vejamos.

Um grande retângulo branco emoldurado pela arquitetura de um teatro (IMAGEM 3.12). A luz escassa não ilumina todo o espaço, mas, perto do retângulo branco, é possível perceber com clareza os detalhes da decoração, o estofado das cadeiras, a organização dos corredores de acesso ao palco. Mas o que seria esse buraco branco no meio da fotografia? Uma passagem para outra dimensão temporal? “Cabot Street Cinema, Massachussets”, de 1978, título da imagem analisada, é parte da série *Teatros*, uma das séries realizadas pelo artista visual Hiroshi Sugimoto, na qual ele representa antigos teatros de exibição de filmes. Para realizar essas fotografias, Sugimoto posiciona sua câmera de grande formato no fundo das grandes salas de cinema e deixa aberto o obturador durante todo tempo de projeção do filme em

cartaz. Relacionando o tempo de exposição da imagem fotográfica ao tempo do cinema, o artista inverte, por meio da fotografia, aspectos importantes da experiência da realidade. O que é invisível no processo de fruição da projeção do filme – todo o ambiente do teatro – torna-se visível na fotografia; e tudo o que foi visível durante a projeção do filme – as imagens em movimento – torna-se o retângulo de luz, que explode e queima a superfície sensível do filme fotográfico até a invisibilidade.

O espaço do teatro aparece na representação, enquanto as imagens da projeção desaparecem dentro do retângulo branco. Ao fotografar a dança cinematográfica de imagens no tempo, o que fica nas fotografias de Sugimoto é o espaço arquitetônico das salas de exibição, como se reafirma em “Radio City Music Hall, New York”, de 1978 (IMAGEM 3.13), e em “Avalon Theater, Catalina Island”, de 1993 (IMAGEM 3.14): são espaços ornados – alguns com longas cortinas, outros com detalhes de estuque e motivos decorativos clássicos ou art-déco – que revelam um universo desconhecido e esquecido no escuro da caixa preta quando emergem do ambiente escuro do cinema na superfície da fotografia (IMAGEM 3.15 e 3.16).

Sugimoto realiza uma construção fotográfica que atualiza a potência invisível de vir a ser do mundo numa aparição visual que inverte as regras do jogo: o invisível torna-se visível e o visível, invisível. Graças ao diálogo entre fotografia e cinema, atualizar, nesse sentido, significa fazer nascer de novo as experiências do tempo e do espaço. Questões já bastante discutidas desde a invenção desses meios – a fugacidade do tempo, a perenidade do espaço – são experimentadas sob um novo modo: a experiência artística ilumina aspectos que só são possíveis de virem à tona por meio dessa mesma experiência que os promove. Discursar sobre esses aspectos, numa especulação objetiva independente da imagem proposta por Sugimoto, não permite acessá-los com a capacidade de condensação que a experiência artística possibilita, pois eles estão colados a essa mesma experiência.

Nas imagens de Sugimoto, a experiência do espaço no tempo desvia-se da ideia de congelar um momento, de cortar um instante para fora da fluidez temporal – como a ideia de instante decisivo, que aparece no prefácio de *Images à la Sauvette* (1952), de Henri Cartier-Bresson –, para se concentrar no aparecimento do espaço a partir dessa fluidez própria do tempo. Por meio da passagem fugaz de muitos instantes durante a longa exposição que acompanha todo o período de exibição do filme, Sugimoto revela a invisível perenidade do espaço. Sobre esse aspecto, Nancy Spector propõe que:

Em um imagem fixa – silenciosa e predominantemente preta – Sugimoto capturou a duração, o componente essencial do cinema. (...) E, nesse processo, inverteu a suposição comum de que “o filme ‘inclui’ a fotografia, que é baseada na teoria de que o cinema surge do acúmulo de características particulares da fotografia”. Aqui, a imagem estática – a gelatina de prata sobre o papel – incorpora o filme.⁷² (SPECTOR in SUGIMOTO, 2000, p. 14).

Em *Teatros*, o cinema, que é passagem do tempo, está assim contido na fotografia. Em aparente oposição à fugacidade do tempo cinematográfico, o espaço arquitetônico do teatro incorpora uma ideia de permanência e a arquitetura forja a sensação de perenidade, de eternidade diante do tempo do cinema. Mas aí Sugimoto sugere outra inversão: a ideia de permanência ou perenidade da arquitetura é também uma ilusão – como a ilusão do instante decisivo que fatia o tempo e congela o momento. Isso porque a arquitetura que ele fotografa é uma arquitetura em extinção: são os últimos exemplares de teatros Art-Déco e de cinemas drive-in que ainda sobravam na década de 1970 ou posteriormente, apesar dos intensos processos de demolição para dar lugar a novos empreendimentos. Assim, sob a luz inconstante das imagens em movimento, a arquitetura emerge sobre a fugacidade do cinema; mas, por ser essa emersão provisória – diante da demolição iminente desses lugares –, o que fica nas imagens é a irrefutabilidade da passagem do tempo sobre todas as matérias, sobre todos os corpos, mesmo aqueles que já foram pensados eternos.

O retângulo branco de luz, registro da passagem do tempo no cinema, é emoldurado por outro retângulo, o da caixa arquitetônica do teatro, que, por sua vez, é emoldurado pelo recorte do campo visual da fotografia, chegando ao tempo presente da experiência artística – e que pode ser qualquer tempo. Desse modo, Sugimoto cria também uma *mise en abyme*: o tempo do cinema dentro do tempo da arquitetura dentro do espaço-tempo do sujeito que percebe a fotografia (BRYSON in SUGIMOTO, 2000, p. 54)⁷³. A tela branca, que abriga a interrogação

⁷² Texto original: “In one still image – silent and predominantly black – Sugimoto has captured duration, the essential component of cinema. (...) And, in the process, he has inverted standard assumption that “film ‘includes’ photography”, which is based on the theory that cinema issues from the accumulation of features peculiar to photography. Here, the static image – silver gelatin on paper – incorporates the film.” (SPECTOR in SUGIMOTO 2000, p. 14).

⁷³ Sobre esse aspecto de temporalidades, Norman Bryson sugere: “Two distinct speeds are in play. There is the rapid (...) movement of the film (...) [that] disappear[s] into the white hole of the cinema screen, while from the margins emerges an object-world built to last, the time of architecture. In fact, this is transient also: Sugimoto’s theaters are the last survivors of cinema Art Deco, or the 1950s drive-in; it cannot be long before they, too, are swept away. The container (the theater) and the contained (the movie) are both subject to the same flows of time, differing only in the relative speeds of their disappearance” (BRYSON in SUGIMOTO, 2000, p. 54).

de como teria acabado a narrativa ficcional (Houve mocinho e bandido? Era um Western? Eles ficaram juntos no final?), indaga, por sua vez, a morte do espaço arquitetônico do teatro e abre lugar para a especulação sobre a finitude da vida diante do tempo, uma questão cara a Sugimoto.

Outro importante trabalho de Sugimoto, que também compreende a discussão sobre a atribuição de visibilidade à potência invisível do real, é a série *In praise of shadows* (IMAGEM 3.17 a 3.19). Nessa série, que Sugimoto realiza numa residência artística em 1998, o artista adotou o mesmo princípio de longa exposição que utilizou em *Teatros* para realizar a fotografia de velas em processo de combustão: assim, ele expôs o filme fotográfico durante todo o tempo que duraram as chamas das velas. Para garantir a influência das correntes de ar no movimento da chama, bem como os efeitos desse movimento na fotografia, Sugimoto deixou aberta uma janela no cômodo que lhe serviu de estúdio. Com isso, o artista gerou fotografias que constroem um espaço de claro e escuro, de luz e sombra, que não seria possível explorar por meio da experiência direta do fenômeno na realidade objetiva, mas que se torna possível por meio do processo fotográfico que elabora para criar uma representação. Cada uma dessas imagens dá visibilidade ao acúmulo da passagem do tempo em forma de uma cauda branca que escorre pela superfície da fotografia. Essas manchas brancas, marcas da queima da vela e da queima do filme fotográfico, são um lugar em que tocamos com os olhos o abismo da passagem das horas, como no retângulo branco da série *Teatros*. Ali sabemos que o tempo definitivamente não parou, que não houve congelamento de nenhum um instante, e nos damos conta de que o passado não é um bloco compacto, que a arquitetura não é um dado eterno e que o nosso tempo, enquanto sujeito da experiência artística, é um acúmulo de atualizações, formas abertas em constante reformulação, em constante construção. A partir das imagens de Sugimoto, vemos o que sugere Bryson:

Tudo que olhamos é uma espécie de Troia, construída de camadas sedimentares, do mais devagar ao mais rápido e do mais remoto ao mais recente, onde cada camada se movimenta de acordo com um ritmo diferente, e onde o sujeito, para entender seu lugar no esquema das coisas, tem que processar e interpretar suas experiências de acordo com essas camadas e velocidades de tempo densamente superpostas.⁷⁴ (BRYSON in SUGIMOTO, 2000, p. 56).

⁷⁴ Texto original: “Everything we look at is a kind of Troy, built of sedimented layers, from the slowest to the fastest and from the most remote to the most recent, where each layer moves to a different tempo, and where the

Ao abordar a fotografia como atualização, é possível compreender, portanto, que o trabalho de Sugimoto não consiste numa reprodução da materialidade de uma vela ou de um teatro. Ele se constitui antes na criação de uma forma capaz de recolocar temas já sedimentados por meio de questões novas, que aparecem a partir de uma experiência artística. As questões que emergem com essa experiência estão coladas ao meio que as desperta, de modo que a validade delas está diretamente associada à condensação que se opera na construção fotográfica de Sugimoto. Essa construção – seus ângulos de visada, seus enquadramentos, suas compensações de luz – é essencialmente imaterial e, por isso, não constitui um registro passivo da materialidade do espaço dentro de um período de tempo.

Já as montagens fotográficas de David Hockney mostram que a passagem do infinito-virtual para o finito-atual, sugerida por André Rouillé, é um processo múltiplo, fragmentado e não contínuo, que não implica propriamente a cristalização da potência invisível do real numa forma definitiva, fixa e única. Por meio de suas complexas montagens, Hockney constrói situações a partir da fragmentação do visível em inúmeras partes de visibilidade.

O grande número de fotografias que Hockney utiliza para construção do que seria a imagem final – ainda que o fim pareça provisório – também confronta a ideia de tempo e espaço da tradição fotográfica – como Sugimoto o faz –, mas por meio de outras formas de evidenciar o acúmulo de tempos e a provisoriedade da arquitetura na criação de uma situação fotográfica. As montagens finais sugerem a criação de uma realidade fotográfica constituída de muitos eventos, de inúmeros “estados de coisas”, de modo a tornar ainda mais pungente a invisível potência do real, que pode assumir diferentes formas de visibilidade, inclusive dentro de uma mesma obra fotográfica. É o que está sugerido em “The scrabble game”, de 1983 (IMAGEM 3.20). A situação é a de um jogo do qual participam quatro jogadores, entre os quais o próprio fotógrafo. A forma da montagem final é aparentemente provisória, já que o método de trabalho de Hockney sugere que há sempre margem para acrescentar novas informações. Multiplicando os personagens em diferentes fotografias, o artista explora, a partir do mesmo ponto de vista do seu lugar à mesa, os muitos estados de humor dos participantes durante o jogo: do riso ao tédio, da concentração à displicência. A identificação do mesmo objeto em lugares diferentes – como a caneta do jogador à esquerda – e de detalhes da ambiência do

subject, in order to understand its place in the scheme of things, has to process and interpret its experience according to these densely superimposed layers and speeds of time.” (BRYSON in SUGIMOTO 2000, p. 56).

espaço – como a alteração da incidência luminosa sobre a mesa – provoca o fruidor a construir a situação junto com o artista e a imaginar não somente os estados de ânimo dos jogadores, mas também o espaço e o lugar que abriga aquela situação. Uma situação que se prolonga no tempo, fragmentando-se em mais de 70 clichês, e se expande infinitamente na aparência provisória de apresentação da montagem final.

Em “Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto”, de 1983 (IMAGEM 3.21), uma montagem a partir de mais de 100 clichês, Hockney propõe a inversão de mais um aspecto da tradição concernente às leis da perspectiva como reguladoras da representação fotográfica. Multiplicando os ângulos de visada, ele reconstrói o jardim zen a partir de tomadas realizadas numa linha de pontos de perspectiva diferentes, ainda que esses pontos ocupem um mesmo plano de profundidade com relação à cena. Assim, os ângulos de visada de cada coluna de clichês se relacionam respectivamente com o posicionamento dos seus pés, representados na linha inferior de fotografias na imagem final. Com isso, Hockney ativa a sensibilidade do fruidor não somente para a passagem do tempo, mas agora para o deslocamento do corpo no espaço e também para a inversão de regras importantes dentro da tradição fotográfica – que são as da perspectiva, fundamentais aos dispositivos das câmeras obscuras construídas no Renascimento Italiano:

Foi somente então, e realmente somente então, que eu comecei a me dar conta de que uma das áreas que eu estava de fato examinando era a perspectiva, e que isso era o que tinha que ser alterado na fotografia. (...) Fazer isso em fotografia era, em certo sentido, um grande feito porque a fotografia é o processo de feitura de imagens totalmente dominado pela perspectiva. (HOCKNEY, 1993, p. 100)⁷⁵

Nesse processo inicial de alteração da perspectiva numa mesma montagem fotográfica – que sugere a passagem do tempo e o deslocamento do corpo no espaço –, Hockney propõe uma imagem final que é ela mesma uma passagem do infinito-virtual para o finito-atual, isto é, uma atualização e, ao mesmo tempo, a reunião de uma série de outras atualizações. Esse aspecto do trabalho de Hockney opera contra a tradição fotográfica do momento decisivo, uma herança da fotografia humanista francesa de 1940, e expande o potencial representativo desse meio, ao liberá-lo de regras tradicionalmente atribuídas a ele.

⁷⁵ Texto original: “It was then and really only then that I began to realize that one of the areas I was really examining was perspective, that this was what you could alter in photography. (...) To do it in photography was, in a sense, quite an achievement because photography is the picture-making process totally dominated by perspective.” HOCKNEY 1993, p. 100.

Em “Place Furstenberg, Paris”, de 1985 (IMAGEM 3.22), Hockney aumenta o campo de visibilidade da representação e transporta o desafio da montagem para um espaço exterior mais complexo que aquele do jardim zen. Aqui, as mudanças de perspectiva são bem mais intensas e o movimento do artista pelo espaço é consideravelmente superior. A peça final, construção imaginária da praça, distingue-se radicalmente de fotografias de arquitetura, tradicionalmente elaboradas a partir de perspectivas centrais:

Nos meus trabalhos anteriores, havia incluído meus pés na parte de baixo para indicar o ângulo de cada tomada. Quando tive que me mover, as fotografias pararam de ter meus pés nelas. Na primeira fotografia, aquela da praça de Furstenberg, onde me movimente consideravelmente, se coloco meus pés eles estariam por toda a praça, porque eu estava andando no espaço por todo o lugar.⁷⁶ (HOCKNEY, 1993, p. 107).

Esse movimento do artista pelo espaço – originado na necessidade de criação de uma montagem retangular para uma edição especial da *Vogue* no Natal de 1985 – intensifica as variações de luz, cor e profundidade de campo na representação de um mesmo objeto, como a copa da árvore, e enfatiza as inúmeras possibilidades de atualização da potência do real em formas de visibilidade. Essa estratégia de Hockney estreita, no processo de criação da representação, a relação do artista com o espaço e também a do fruidor com a obra. Os olhos são seduzidos a entrar nesse labirinto com o desejo de perceber as mudanças de ponto de vista: ao recriar, no processo de percepção da obra, alguns movimentos do próprio artista, o fruidor pode especular espacialidades possíveis dentro do espaço bidimensional da fotografia.

3.3 Princípios unificadores

Depois desse decurso sobre os conceitos de *construção* e *atualização* como premissas da abordagem que proponho, voltemos agora aos princípios unificadores apresentados anteriormente. Os princípios unificadores são centrais para essa abordagem – a do campo expansão. O campo em expansão almeja fundamentar a compreensão de determinadas propostas artísticas de natureza fotográfica que tematizam o ambiente construído como

⁷⁶ Texto original: “In my previous pieces, I had usually included my feet at the bottom to indicate the angle of each shot. Now that I had to be moving about, the photographs stopped having the feet in them. In the first photograph, the one of the place Furstenberg, where I moved about considerably, if I put my feet in they’d have been all over the place because I was walking in the space all over the place.” HOCKNEY 1993, p. 107.

manifestações de um lugar de sensibilidade sobre os modos de uma sociedade se relacionar com o espaço. Essas manifestações de natureza fotográfica promovem, segundo eu argumento, renovações e reacomodações tanto no campo fotográfico, como possivelmente também no arquitetônico. Identificar essas reacomodações e explorar seus desdobramentos por meio das imagens pode ser uma empreitada exitosa para compreendermos melhor a produção/ocupação do espaço que habitamos. Uma produção que emerge tanto dos modos dominantes, quanto dos recalcados.

O primeiro princípio unificador a ser abordado refere-se ao *olhar*. Esse princípio parte da premissa de que a experiência da fotografia implica necessariamente a experiência de um olhar fotográfico. O olhar fotográfico, conforme proponho, consiste num movimento ambíguo dos olhos que vai tanto em direção ao referente da representação, como igualmente em direção ao real fotográfico que a imagem cria. Assim, a experiência do olhar fotográfico numa obra que representa o ambiente construído cria encontros do sujeito com o referente arquitetônico da representação, sua contextualização cultural e histórica, como também com outra arquitetura, a do real fotográfico que governa e regula a experiência do espaço da própria imagem. Isso significa que outros conceitos caros à teoria da fotografia – como *transparência* e *opacidade* da imagem – estão em jogo na experiência do olhar fotográfico e nos seus desdobramentos para a temática do ambiente construído.

Em determinados trabalhos contemporâneos de fotografia que representam o ambiente construído, é recorrente a utilização de estratégias visuais que operam a sedução dos olhos por meio do incremento da exibição na superfície visível da imagem. É o caso, por exemplo, da série sobre cidades elaborada por Tomas Struth. O incremento do poder de sedução da visibilidade nessas fotografias aparece por meio de estratégias como aumento da nitidez e da quantidade de detalhes e utilização de grandes formatos. No entanto, o incremento da sedução da superfície visível não é diretamente proporcional ao poder de imaginação presente na invisibilidade da mesma imagem. Mas pode ocorrer, como no caso dessas imagens de Struth, que incrementar a visibilidade permita atualizar em formas visíveis aquilo que está presente numa memória coletiva visual ou no imaginário espacial de uma sociedade – e que não conseguiríamos acessar sem a mediação fotográfica. Assim, essa relação entre visível e invisível na representação fotográfica do ambiente construído abre lugar para a emersão de questões tanto do imaginário espacial quanto de questões próprias à superfície fotográfica e à

sua capacidade de dar a ver o que não era visível sem essa mediação. Uma parte dos fundamentos teóricos para desenvolver a questão sobre o olhar fotográfico está na teoria lacaniana do olhar pictórico, ainda que as imagens analisadas sejam o negativo da pintura, isto é, a não-pintura. Outra importante referência para esta parte do texto é a teoria de visibilidade e invisibilidade, proposta pelo pensador Maurice Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty, o visível é uma atualização momentânea das possibilidades invisíveis de vir a ser. Nesse sentido, como o visível não é um átomo, mas a cristalização de um estado momentâneo de coisas, ele compreende em si, de forma latente, a sua própria transformação por meio da malha invisível de relações que localiza essa atualização no mundo.

O segundo princípio unificador a ser considerado é o do *objeto* e propõe reunir experiências fotográficas que envolvem o fator materialidade da imagem. Nesse sentido, o fator materialidade não substitui o olhar fotográfico, mas forma com ele novas complexidades em torno da relação entre fotografia e ambiente construído. Esse fator pode implicar o alargamento – mas não a substituição – dos encontros visuais do olhar fotográfico (com o referente e com o real fotográfico) a fim de incluir encontros corporais e novas presenças físicas no espaço de experiência da imagem fotográfica. Os objetos fotográficos que vou apresentar não são todos eles necessariamente representações do ambiente construído, mas resultam de práticas que incorporam noções espaciais no processo de elaboração e de experiência da fotografia. Por meio de “agenciamentos arquitetônicos” – termo cunhado por Stéphane Huchet para designar a prática artística contemporânea (HUCHET, 2012) –, esses objetos fotográficos estimulam novos tipos de relações do corpo com a imagem. Esses objetos – ou essas não-esculturas, para utilizar a terminologia de Rosalind Krauss – operam um cruzamento de experiências do olhar e de experiências sensíveis do corpo do sujeito. Nesse cruzamento, o sujeito compartilha o espaço com uma imagem que requer existência material e presença física. Quais as implicações para o pensamento fotográfico dessa incorporação de agenciamentos espaciais nos processos artísticos? Em que sentido as contaminações entre representação visual e presença física transformam a compreensão contemporânea da fotografia? Como essa contaminação altera a relação entre corpo e imagem, ao ser irremediavelmente condicionada por considerações espaciais? Essas são algumas das questões que procuro explorar nesta parte do texto.

O terceiro e último princípio unificador a ser estudado consiste no *espaço* e propõe explorar as proposições contemporâneas de natureza fotográfica que adotam o fator *espacialidade* como aspecto central da experiência artística. Novamente, não se trata de uma substituição da experiência do olhar fotográfico, que é irremediavelmente constitutiva da experiência fotográfica dentro da abordagem do campo em expansão. Trata-se de identificar as complexidades que são criadas quando os trabalhos propõem relacionar a experiência do olhar fotográfico com o fator espaço, isto é, com a construção de ambiências e espacialidades por meio do processo fotográfico. Em torno do princípio unificador *espaço*, encontram-se trabalhos que sobrepõem a lógica fotográfica à lógica arquitetônica, o que torna indiscerníveis muitas vezes os limites entre essas práticas. Estão aqui também trabalhos que, ao operar uma inversão completa no processo de representação da arquitetura, promovem a construção da arquitetura partindo de uma imagem. Nesses trabalhos, o agenciamento arquitetônico não é uma resultante do objeto fotográfico que se torna presença no espaço da experiência, mas é o aspecto central do processo de criação da obra fotográfica. As estratégias utilizadas vão desde a construção de modelos para serem fotografados até a criação de espaços fotográficos – sendo que a obra final desses espaços depende diretamente da arquitetura e deixa de existir sem seu condicionamento espacial.

Como proponho, os três princípios unificadores conformam um *campo em expansão*, isto é, um espaço de atualizações possíveis regido por um sistema de organização aberta e de limites indefinidos. Nesse espaço operam forças de campos distintos – a arquitetura e a fotografia, com atravessamentos da pintura e da escultura. O campo em expansão não implica a existência de uma estrutura fixa para classificação dos trabalhos fotográficos, mas uma espécie de plataforma de encontro de existências possíveis à fotografia, existências que estimulam a experiência do olhar fotográfico, do objeto fotográfico e do espaço fotográfico. Há uma contaminação constante entre esses princípios. Também as separações e especificidades de cada linguagem, como a arquitetura e a fotografia, tendem a ser reduzidas em favor de uma experiência expansiva da imagem e do corpo na construção do espaço. É como se a proposta fotográfica, ao ser abordada de acordo com o campo em expansão, tomasse novas formas ou novas roupagens dentro dessa organização viva em torno do olhar, do objeto e do espaço. Essa nova atualização da imagem acontece de acordo com, pelo menos, um dos princípios compositivos do sistema e torna possível perceber determinados aspectos que não seriam apreciados dentro de abordagens tradicionais exclusivas do campo

disciplinar da fotografia ou mesmo da arquitetura. Nessa direção, o campo em expansão não pretende engavetar os trabalhos dentro de conceitos classificadores, mas desdobrar as propostas artísticas a partir de operadores que permitam perceber em que sentido a representação fotográfica do espaço construído pode promover movimentações e reacomodações no pensamento fotográfico e também no arquitetônico. É possível que esses trabalhos, ao tratar do tema do ambiente construído do modo como o fazem, afetem os modos com que se tende a produzir e a apropriar o espaço contemporâneo? O sistema do campo em expansão contribui, de fato, para avaliar esses processos por meio da criação de um lugar de reatualização da obra dentro de um universo específico de referências?

É importante ressaltar que a noção de *campo em expansão* surgiu a reboque da experiência e/ou da análise dos trabalhos fotográficos que serão apresentados na segunda parte da tese. A criação do campo decorreu, primeiro, do movimento quase natural dos trabalhos fotográficos aqui reunidos em se agruparem em torno de diferentes tipos de relação – do visual ao sensível – entre sujeito e temática do ambiente construído. Muitas das diferenças entre os tipos de relação decorriam de processos artísticos adotados e de suportes utilizados – mas nem todas. Posteriormente, tornou-se premente a necessidade de formular uma abordagem que se valesse de determinados aspectos das abordagens fotográficas existentes, mas que não se reduzisse a elas, já que havia sempre o interesse de explorar como essas representações fotográficas afetam – se é que afetam – os modos de o sujeito se relacionar com o espaço que ele habita, de produzi-lo e de se apropriar dele. Logo, o campo em expansão é a alternativa que encontrei para construir uma abordagem capaz de explorar como determinadas propostas artísticas de natureza fotográfica criam um espaço de experiência que é fotográfico e arquitetônico ao mesmo tempo. É preciso que essa abordagem promova avanços e discussões tanto em termos de fotografia, quanto em termos de produção, ocupação e apropriação do espaço da cidade, da casa e do habitar.

Dos artistas não espero a responsabilidade de dialogar ou não com o pensamento sobre o espaço, o ambiente construído e a arquitetura nas práticas artísticas que desenvolvem – o que eles de fato fazem em diferentes níveis. O tipo de exploração a ser feito é uma proposição desta pesquisa, que pretende, ao reunir esses trabalhos, avaliar a pertinência da construção em conjunto de um imaginário da cidade contemporânea que investigue e avalie a herança moderna na cidade e na arquitetura.

PARTE II

DE, COM, DEPOIS:

**ARQUITETURAS FOTOGRÁFICAS OU TRÊS PRINCÍPIOS UNIFICADORES DE
UM CAMPO EM EXPANSÃO**

Capítulo 4: O olhar fotográfico e a arquitetura da fotografia

O primeiro princípio unificador a ser considerado é o do olhar, aparentemente um conceito bastante óbvio em razão da natureza ótica da fotografia. Mas o conceito de olhar – entendido como princípio unificador do sistema de um campo em expansão – propõe a construção de um espaço de experiência constituído por uma estrutura visível e uma rede invisível de relações que tensiona essa estrutura aparente. Esse espaço de experiência é o que chamo uma arquitetura da fotografia – sintaxe própria desse princípio unificador –, que propõe designar a relação entre visibilidade e invisibilidade na atividade dos olhos com a fotografia. Para fundamentar esse princípio e sua sintaxe própria, recorro às considerações de Jacques Lacan sobre o olhar e às de Maurice Merleau-Ponty sobre o visível e o invisível.

4.1 Considerações sobre o olhar segundo Jacques Lacan

Em *The four fundamental concepts of Psychoanalysis*⁷⁷, o livro XI do Seminário de Jacques Lacan, o autor enfoca o olho e a contemplação do olhar no campo pictórico. Para ele, a contemplação do olhar nos é apresentada somente na “forma de contingência estranha, simbólico daquilo que encontramos no horizonte, como ímpeto da nossa experiência, denominado a falta que constitui a ansiedade da castração” (LACAN, 1978, p. 72-73, tradução nossa).

Ao tratar da contemplação do olhar, Lacan evoca, portanto, a separação fundamental, a divisão primária que acontece no sujeito ao abordar o real – na medida em que essa abordagem “é constituída pela visão e ordenada nas suas figuras de representação” (LACAN, 1978, p. 73, tradução nossa). Nessa relação visual com as coisas, “algo sempre escorrega,

⁷⁷ *The four fundamental concepts of Psychoanalysis* é uma tradução de Alan Sheridan de 1978 do livro *Le Seminaire de Jacques Lacan, Livre XI*, Éditions du Seuil, 1973. A edição utilizada é uma reedição de 1998, pela Norton & Company, Nova York. Para respeitar a época de aparecimento desse texto de Lacan e, ao mesmo tempo, referenciar a edição que utilizo, ao referenciar esse texto ao longo da escrita da tese, vou utilizar a estrutura LACAN, 1978.

passa, é transmitido, de estágio em estágio, e está sempre até certo ponto evadido nessa relação” (LACAN, 1978, p. 73, tradução nossa). Esse algo que escorrega – que se mantém escondido na nossa abordagem visual do mundo – Lacan designa contemplação do olhar.

Na relação do sujeito com as coisas – em termos visuais e segundo figuras de representação –, a contemplação do olhar existe na medida em que os olhos buscam pela “sua trilha, sua linha, seu traço, em todo estágio de constituição do mundo, no campo escópico” (LACAN, 1978, p. 74, tradução nossa). Mas por ser a contemplação do olhar justamente o que desliza e o que escapa, os olhos permanecem insatisfeitos e não param de buscar por aquilo que sempre se esquia, que não se consuma na experiência visual.

Para provocar a contemplação do olhar, é preciso exhibir. Exhibir é construir uma tensão que seduz os olhos do observador, que provoca o olhar do sujeito. Quando esse olhar é despertado, começa também o sentimento de estranheza, que resulta da condição de que, ao contemplar, os olhos também mostram. Se os olhos mostram, isso significa que o sujeito, ao contemplar, expõe-se necessariamente. Ele expõe o que lhe falta, expõe os motivos da busca. Estranheza que resulta também da sensação de que a experiência da contemplação do olhar nunca poderá ser completa no sentido almejado pelos olhos, no sentido desejado pelo sujeito, pois a sua completude está justamente na sua incompletude, ou seja, na sua impossibilidade de realização total, na sua impossibilidade de preenchimento da falta.

Assim, ao serem exibidas (LACAN, 1978, p. 75), as imagens ativam a contemplação do olhar e seduzem os olhos como guias por uma terra *outra*, desconhecida. A travessia dessa terra outra, que é a travessia da imagem, no estado desperto, no estado acordado, está vinculada à travessia do próprio sujeito, já que, na atividade de contemplar, o olhar do sujeito também mostra, isto é, também conduz a caminhada de acordo com o próprio desejo. Segundo Lacan, no estado de sonho, “nossa posição é profundamente aquela de alguém que não vê. O sujeito não vê onde o sonho o está conduzindo, ele segue” (LACAN, 1978, p. 75, tradução nossa). Por isso, tantas formas, cores e figuras nos sonhos: para *mostrar* – marca essencial do olhar contemplador. Ao mostrar, o sonho revela, segundo Lacan, o desejo (LACAN, 1978, p. 76). As imagens oníricas atualizam para o sujeito o que acontece na realidade durante a atividade de contemplação do olhar. Nessa atividade de contemplar em estado desperto, os olhos caminham por uma terra outra, que se exhibe a fim de se encontrar o que a experiência da contemplação anuncia, mas que, ao mesmo tempo, sempre escapa ao sujeito. Assim, o sujeito

permanece incompleto como observador, pois o encontro com o olhar nunca acontece, já que o preenchimento da falta nunca aconteceu e a satisfação completa do desejo nunca acontecerá.

Portanto, essa incompletude diz que, em termos escópicos, o olhar da contemplação é o objeto inapreensível pelo qual o sujeito reconhece sua dependência em termos de desejo. Esse objeto é o que Lacan denomina *objet a*, o termo da sua álgebra para referenciar o objeto que emerge do fenômeno da castração, de “uma separação primária, alguma automutilação induzida pela abordagem mesma do real. Na relação escópica, o objeto do qual depende a fantasia desde a qual o sujeito é suspenso numa vacilação essencial é o olhar da contemplação” (LACAN, 1978, p. 83, tradução nossa). Em Lacan, a vacilação característica do estado da contemplação é condição determinante para uma experiência visual do sujeito que não completa esse sujeito nem o preenche. Ao contrário, essa vacilação promove experiências de estranhamento a partir de uma relação – entre a exibição da imagem, sua estrutura de visibilidade e a projeção do desejo pelo sujeito – que forma uma rede de relações invisíveis. Tanto visibilidade e invisibilidade, como imagem e sujeito participam da construção da experiência da percepção visual.

Ao perceber esse olhar, “o sujeito tenta adaptar-se a ele, ele se torna aquele objeto puntiforme” (LACAN, 1978, p. 83, tradução nossa), mas, por sua natureza inapreensível, o olhar é “mais do que qualquer outro objeto, mal compreendido” (LACAN, 1978, p. 83, tradução nossa). Mal compreendido porque o olhar que o sujeito encontra não é um olhar necessariamente visto pelo sujeito, mas imaginado por ele no campo do Outro (LACAN, 1978, p. 84). Se, para Lacan, esse olhar é resultante da imaginação do sujeito, fica claro também que o sujeito não é uma tela transparente pronta para receber esse olhar como um raio de luz que o atravessa. A relação entre o sujeito e o olhar da contemplação – que esse mesmo sujeito percebe na imagem e que o mantém suspenso em estado de vacilação – é da ordem de uma vibração que estabelece novos significados do real, distintos ou diversos do que está de fato presente na representação.

Resultantes da vibração entre sujeito e olhar, esses novos significados sugerem que a imagem pode mostrar algo distinto do que sua estrutura visual referencia, do que ela aparenta ser, do que está ali representado. É por isso que, segundo Lacan, a resistência de Platão à pintura na Antiguidade não era por conta do seu caráter mimético, do seu caráter de imitação da realidade ou de sua condição de cópia da cópia. Para Lacan, a resistência de Platão à pintura

era uma resistência contra a pintura se colocar ela mesma como o que ela não era ou não poderia ser dentro da filosofia platônica, isto é, como ideia.

Abordar a imagem como ideia – como sugere Lacan dentro dos termos do idealismo platônico – significa atribuir à imagem uma capacidade construtiva da realidade ao invés de uma função de imitação ou de cópia da realidade. Essa capacidade construtiva da imagem aparece, por exemplo, nos novos significados que resultam da vibração entre sujeito e olhar, entre estrutura visível do objeto visual e rede invisível de relações que são implicadas na imagem no processo de percepção do sujeito.

Ao atualizar a potência do real numa forma de visibilidade dentre as várias formas possíveis, a fotografia apresenta uma estrutura visível que possibilita ao sujeito a experiência de contemplar um objeto visual. A experiência desse olhar é uma experiência da ordem da suspensão, do estranhamento, da vacilação. Essas características se relacionam não só com a ideia de que ver é também mostrar, como também com a permanente frustração do sujeito na busca pelo que o objeto visual representa, a falta, o corte, o *objet a* lacaniano.

Essas relações da experiência fotográfica com o olhar do contemplar em Lacan confirmam a teoria de Walter Benjamin sobre a capacidade de a fotografia acionar o universo do inconsciente. No ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, Benjamin afirma que a fotografia cristaliza em formas visíveis o que nossos olhos não conseguem captar sem a mediação da imagem, que recorta, desloca e rerepresenta a realidade em outras formas. A esse inconsciente óptico, Anthony Vidler (VIDLER 2001, p. 12) denominou inconsciente espacial: um volume de informações sobre modos de se relacionar com o espaço construído – construir, intervir, ocupar e se apropriar dele – que constitui a paisagem urbana, mas que, muitas vezes, não pode ser visto sem a mediação fotográfica. Essa mediação ocorre tanto no sentido de se atualizar ou cristalizar em formas visíveis o que está no espaço, mas que os olhos não conseguem capturar durante a experiência, como no sentido de problematizar aquilo que se vê, sugerindo uma série de aspectos esquecidos ou recalcados pela tradição arquitetônica.

Sobre essa invisibilidade da imagem fotográfica, argumento que ela está implicada na fotografia em dois sentidos: o primeiro sentido diz respeito à continuidade entre as partes do referente que aparecem e não aparecem na representação, isto é, refere-se ao recorte do objeto referente dentro do campo de representação (laterais de um edifício, trechos de uma fachada

etc.); o segundo sentido, talvez o mais importante para esta pesquisa, refere-se à problematização do visível, num processo de vibração entre o olhar de contemplar – presente na imagem em estado de potência – e o próprio sujeito. Problematizar o visível significa justamente colocar em xeque sua positividade, colocando assim também em questionamento a estrutura visível da fotografia, sua capacidade de registro do real. Nesse sentido, a invisibilidade, em fotografia, depende diretamente da sua estrutura visível e é, de certo modo, condicionada por ela.

A exibição da fotografia é um fator visual importante para seduzir os olhos a fim de eles entrarem nesse universo de continuidade entre visível e invisível, no qual o discurso denotativo de descrição da realidade – a fotografia como registro, rastro da realidade – confunde-se com um discurso de construção de novos sentidos e significados – a fotografia como construção. Segundo Lacan, os olhos são vorazes e naturalmente malignos, pois têm sede de possuir o que o olhar revela ser da posse de *outro*. Mas, mesmo para esses olhos sedentos e de natureza maligna, o excesso de exibição na imagem pode igualmente anular a possibilidade de vibração entre olhar da fotografia e sujeito. Isso porque o excesso não deixa espaço na construção pictórica para que a invisibilidade possa emergir. Se o surgimento de novos modos de relacionamento com o real está vinculado à experiência fotográfica como continuidade entre visibilidade e invisibilidade, o excesso de exibição paralisa o processo transformativo da experiência fotográfica. Sem a vibração entre o olhar do sujeito e o projetado na obra, não é possível ver nem ser visto; não é possível possuir (caso ver seja uma forma de possuir), nem ser possuído, já que ser visto é também uma forma de ser colonizado.

Essas considerações sobre o olhar e a invisibilidade contribuem para fundamentar a ideia de *olhar fotográfico*, que aparece como experiência comum dos trabalhos que se reúnem em torno do princípio unificador do olhar. O olhar fotográfico, conforme proponho, compreende determinadas características da experiência do olhar de contemplação, conforme prevista por Lacan. Assim, o olhar fotográfico depende de uma continuidade entre visibilidade e invisibilidade, que é tecida num movimento de dupla natureza (retilínea e espiralar). Esse movimento de dupla natureza é constituído de deslocamentos retilíneos em direção ao referente da representação – quando referencia o discurso descritivo da imagem – e de deslocamentos espiralares dentro do real fotográfico – quando referencia o discurso conotativo da fotografia, a construção de sentido. Ao misturar esses discursos na vertigem de

tal movimento de dupla natureza, o olhar fotográfico desdobra a representação do visível fazendo emergir apresentações do invisível. Por meio dessa experiência do visível – que implica necessariamente relações com o invisível –, novos modos de relacionamento com o real emergem mediante a experiência do inconsciente espacial em fotografia. Passemos, portanto, à experiência do olhar fotográfico que aparece nas obras reunidas em torno desse princípio.

4.2 A dupla natureza do olhar fotográfico

Em “Paris, Montparnasse”, de 1993 (IMAGEM 4.1), Andreas Gursky representa um grande conjunto de unidades residenciais a partir de uma visada frontal e sem distorções na arquitetura. Trata-se do Immeuble La Mouchette, como ficou conhecida a edificação tardo-modernista pelos residentes da região. A edificação – proposta arquitetônica feita em resposta ao déficit habitacional da população parisiense – compreende cerca de 750 unidades habitacionais e integrou o plano da reforma da região de Montparnasse, em Paris, realizada nas décadas de 1960 e 1970. Esse plano consistia na recuperação da área – incluindo a Gare de Montparnasse – a partir da instalação de novos equipamentos.

A estrutura visual da fachada do edifício, o uso de concreto armado como material predominante, o recurso a grandes aberturas de vidro, a utilização de cores elementares em fragmentos isolados da fachada, a grande escala e a horizontalidade da edificação indicam que se trata de uma edificação projetada conforme princípios modernistas – ainda que a data de sua execução (1959 a 1964) seja posterior ao auge desse tipo de arquitetura e coincida já com uma série de revisões do movimento moderno que aconteciam então⁷⁸. A pluralidade de tipos de objetos, móveis e dispositivos espaciais que aparecem nas janelas indica que se trata de uma edificação com ocupação plural e diversa, compreendendo variados tipos de usos e apropriações dos espaços internos.

Esse tipo de análise da imagem de Gursky só é possível porque, diante de uma fotografia, os olhos realizam um movimento em direção ao referente da representação. Esse movimento de

⁷⁸ Diversas correntes de pensamento buscavam a revisão do movimento moderno nas décadas de 1950 e 1960. No contexto específico da arquitetura, os trabalhos do casal Alison e Peter Smithson na Inglaterra são exemplo de uma retomada crítica de alguns princípios do modernismo (MONTANER, 2001). Outras correntes tendiam mais ao corte do que à continuidade, como os Situacionistas franceses.

leitura denotativa definiu exclusivamente durante muito tempo a experiência da imagem fotográfica. Tal movimento está relacionado à ideia de transparência da fotografia e à sua suposta capacidade de anular-se como existência visual para ser substituída pelo seu referente. Como argumenta Roland Barthes (BARTHES, 1983), existe uma condição de inseparabilidade entre a imagem fotográfica e seu referente que provocaria, conforme defendo, um movimento dos olhos “para fora” da construção fotográfica, ou seja, um movimento em direção ao referente da imagem. Para Barthes e outros pensadores da semiologia da imagem, a separação entre fotografia e referente é impossível, já que a fotografia é uma tela transparente e seu *grau zero* está na sua condição de ser rastro, marca ou índice de um corpo referenciado na realidade objetiva. Nesse sentido é que a fotografia aparece, portanto, invariavelmente colada ao seu referente.

No caso de tal imagem de Gursky, o movimento dos olhos em direção ao referente significa que os olhos compreendem a fotografia como se ela fosse o próprio referente⁷⁹, isto é, como se houvesse a certeza da fidedignidade da sua representação. O título da imagem, “Paris, Montparnasse”, já opera no sentido de estimular a travessia da tela transparente da fotografia em direção ao seu referente; um referente que toma corpo, forma e localização no grande formato de Andreas Gursky. Um aspecto muito importante com relação a esse primeiro movimento do olhar fotográfico, que implica a condição de transparência da fotografia e a inseparabilidade da imagem e do seu referente, é o fato de que ele tende sempre a contaminar o universo fotográfico com referências identificáveis da realidade objetiva. Assim, ele tende a impossibilitar o descolamento completo da imagem fotográfica como obra autônoma, pois opera sempre na sua contextualização – e atribui, assim, uma característica à imagem fotográfica que a torna peculiar e específica.

Ainda com relação a tal imagem de Gursky, é possível perceber, a uma determinada distância da fotografia, três zonas bem definidas que configuram a composição visual da imagem: há uma faixa esbranquiçada na parte superior; há, no meio, uma larga faixa predominantemente cinza, mas com vários fragmentos multicoloridos; e uma fina porção em tons escuros de verde na parte inferior da imagem. O paralelismo entre as linhas verticais no corpo do edifício – as

⁷⁹ Segundo Barthes comenta no seu livro *Câmara clara*, ouvimos muitas vezes a expressão “este é fulano”, e não “esta é uma fotografia de fulano”, quando alguém mostra um retrato de carteira. (BARTHES, 1983). Esse evento indica o quanto a imagem fotográfica está tradicionalmente colada ao seu referente. Os retratos de Thomas Ruff, segundo o próprio artista, buscaram sobretudo deslocar essa ideia na tentativa de provocar nas pessoas o pensamento de que, diante de um retrato, experimentamos uma fotografia, e não o referente da imagem.

esquadradas – e as linhas horizontais – as lajes aparentes – nos bordos da imagem não só reforça uma composição visual da imagem que prima pela frontalidade, como também localiza a fotografia de Gursky dentro de uma tradição fotográfica cujos princípios de representação foram explorados por Bernd e Hilla Becher por meio do que chamavam “fotografia objetiva”. Esses princípios são identificáveis em outros artistas da Escola de Arte de Dusseldorf – como Thomas Struth e Candida Hofer –, onde Gursky também teve sua formação; e também na obra de outros artistas, como na do brasileiro Caio Reiszewitz.

Outro importante aspecto da composição de “Paris, Montparnasse”, de Gursky, é o coeficiente da relação entre as dimensões da altura e da largura da imagem, cujo resultado revela a longitudinalidade do formato da representação e reforça a horizontalidade da estrutura arquitetônica do edifício representado. O corte das laterais do edifício no campo visual da representação reitera o aspecto da horizontalidade, pois essa estratégia de Gursky estende para um infinito invisível os limites laterais do corpo arquitetônico. Esse corpo arquitetônico do edifício, que preenche a maior parte da composição e aparece com grande riqueza de detalhes e sem distorções, resulta – segundo entrevistas do artista sobre o processo artístico de elaboração dessa fotografia⁸⁰ – de um processo de manipulação que reuniu duas fotografias distintas. A manipulação das duas fotografias destaca a massa construtiva do edifício dentro do enquadramento da representação e preserva, ao mesmo tempo, aspectos visuais importantes, como a frontalidade arquitetônica, a riqueza de detalhes e a ausência de distorções.

A frontalidade da representação arquitetônica em tal imagem – isto é, a ocorrência da estratégia visual que representa o edifício de frente, mantendo o paralelismo entre o plano da fachada da arquitetura representada e o plano de observação do sujeito – sugere que o enquadramento da representação deve ser compreendido como uma janela de observação. Dentro dessa grande janela-enquadramento abrem-se inúmeras outras janelas-enquadramentos, que são as próprias janelas presentes na edificação representada. Essa relação de janelas dentro de janelas, de planos de observação dentro de planos de observação cria uma espécie de *mise en abyme*, segundo o qual o sujeito tem confundidos seus referenciais e é capturado dentro da malha da imagem. As inúmeras janelas da edificação enquadram, por sua vez, cotidianos diversos. Desses cotidianos, a fotografia permite

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=alwLYI-vOG4>. Último acesso: 28 out. 2014.

vislumbrar um átimo somente no transcurso de suas temporalidades. Como cristalizações visíveis do infinito invisível de possibilidades de acontecimento que esses cotidianos compreendem, as janelas de “Montaparnasse”, como pequenos retratos banais da vida dentro do edifício, permitem à imaginação trabalhar infinitamente.

O trabalho infinito da imaginação está, assim, relacionado com a capacidade sugestiva da imagem, que seduz os olhos por meio da exibição estruturadora de sua visibilidade – uma exibição de caráter *voyeur* – e que captura o poder imaginativo pela latência de vida que fica escondida atrás de algumas cortinas fechadas ou que fica suspensa num gesto interrompido, sugerida em sombras indiscerníveis. A vertigem provocada pelo movimento dos olhos que perscrutam o imenso número de cenas diferentes enquadradas em cada uma das janelas, uma após a outra, estimula igualmente outra vertigem, a do olhar – que, como vimos em Jacques Lacan (LACAN, 1978), explora a imagem pictórica sempre em busca da falta, como se nela estivesse a possibilidade impossível de superação da separação fundamental que caracteriza o sujeito lacaniano. Assim, do mesmo modo que o sujeito experimenta uma vertigem sedutora pelo movimento dos olhos na exibição da fotografia, ele experimenta igualmente uma vertigem entre desejosa e repulsiva – uma vertigem da ordem da vacilação e do estranhamento – pelo movimento do olhar na invisibilidade da imagem.

Esse tipo de análise, que apresenta uma tônica distinta da primeira análise apresentada, só é possível porque – do mesmo modo que acontece um movimento retilíneo “para fora” da fotografia, que a confunde com seu referente – na experiência da fotografia acontece também um movimento espiralar “para dentro”. Esse movimento “para dentro” explora o *real* fotográfico que a fotografia cria, como define André Rouillé (ROULLÉ, 2009). O *real* fotográfico implica, assim, uma espécie de descolamento da imagem com relação à realidade objetiva que ela referencia e convida os olhos a um movimento espiralar. Esse movimento espiralar ativa menos a relação da imagem com o referente da representação do que a recriação do mesmo referente dentro da realidade espacial bidimensional construída pela fotografia.

O *real* fotográfico organiza-se de acordo com atributos, regras, princípios pictóricos e imagéticos específicos. Cria-se outro lugar de experiência: ele pretende ser contraditoriamente autônomo, descolado do referente, ainda que a natureza fotográfica torne impossível essa autonomia e vá sempre contaminá-la com a contextualidade do referente – uma especificidade

da imagem fotográfica. No caso da imagem de Gursky, o movimento espiralar dos olhos dá a ver a arquitetura da própria imagem, as escolhas do fotógrafo pelos limites da composição e as faixas compositivas superior, intermediária e inferior. Esse movimento abastece e é abastecido, num processo de retroalimentação, pela potência imaginativa que está na invisibilidade da imagem, isto é, naquilo que está atrás, na frente, depois, antes ou entre os elementos que a imagem dá a ver, mas cuja carne só é acessível pela participação do corpo que vê – o observador – no corpo que é visto – o objeto. Uma participação – ou um parentesco, como definiria Merleau-Ponty – que é natural ao mundo. Mundo que é, por sua vez, continuidade de carnes (*chair, flesh*), de elementos do Ser, do qual somos constituídos e o qual constituímos.

O invisível, que está entre os elementos que a imagem dá a ver, tensiona a estrutura visível, ao deixar sempre latente a potência de vida que a experiência da visibilidade fotográfica cristaliza momentaneamente. “Entre as cores declaradas e visíveis, nós encontraríamos renovado o tecido que as alinha, que as sustenta, que as alimenta e que por sua vez não é uma coisa, mas uma possibilidade, uma latência e uma *carne* das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 133, tradução nossa). A profundidade desse real fotográfico está, assim, diretamente relacionada às escolhas do artista no que concerne aos detalhes da composição, ao que ele decide dar a ver e ao que ele decide manter fora da imagem, como no caso de Gursky, que escolheu não mostrar as laterais da edificação. Essas estratégias remetem à compreensão de fotografia por parte do artista mais como construção de uma nova realidade fotográfica, dependente diretamente da realidade objetiva, do que como registro fiel da realidade.

Assim, o conceito de *olhar fotográfico* – a partir dessa combinação de movimentos dos olhos entre percursos retilíneos e espiralares – permite abordar experiências fotográficas com o objetivo de perceber nelas em que medida a estrutura denotativa da imagem, tensionada por uma malha conotativa de relações, cria um espaço de experiência próprio e específico. Esse espaço, que chamarei *arquitetura da fotografia*, depende tanto da relação direta entre imagem e referente, como da superação dessa relação indiciária. Ele depende também – e isso se insere na discussão sobre o olhar fotográfico – de aspectos tais como transparência, opacidade, visibilidade e invisibilidade da imagem fotográfica. Nesse espaço de experiência, o espaço da *arquitetura da fotografia*, o olhar fotográfico constitui necessariamente uma encruzilhada entre realidade objetiva e real fotográfico. Com suas normas e regras próprias,

cada um cria – por meio de uma dinâmica que ora descola da realidade, ora se cola novamente – um tipo de experiência específico possibilitado pela fotografia artística de ambientes construídos.

O movimento de dupla natureza do olhar fotográfico mistura, portanto, características denotativas e conotativas da imagem. Isso significa que a experiência desse olhar se dá por meio de operadores de descrição da realidade e de construção de sentido, que são categorias da teoria fotográfica já desenvolvidas em outros momentos por teóricos como Philippe Dubois e George Baker. Minha opção por não repetir essas categorias – e por propor a compreensão do olhar fotográfico como um movimento de natureza retilínea e espiralar ao mesmo tempo – justifica-se pela ideia de que a descrição da realidade e a construção do real fotográfico acontecem a partir dos mesmos dados fotográficos. Assim, diferentemente do que defendem esses teóricos, não me parece convincente falar de dados denotativos e dados conotativos na imagem. Por serem aparentes os elementos do visível da fotografia, os dados são os mesmos. No lugar de separar esses dados como fontes de discursos distintos, considero mais pertinente chamar atenção para uma experiência visual que tensiona a estrutura visível por meio de uma potência de vida invisível. Conforme proponho com essa abordagem, o movimento de dupla natureza dos olhos se dá sobre os mesmos dados fotográficos – e é a combinação do vetor que tende ao referente (retilíneo) com o que puxa para dentro do próprio real da imagem (espiralar) que, ao construir o espaço de experiência de uma arquitetura da fotografia, atribui especificidade à fotografia. A possibilidade de experimentar a arquitetura da fotografia vem ao encontro da possibilidade de superar o que se convencionou separar como corpo e objeto, como observador e observado. Sendo a arquitetura da fotografia o espaço onde a estrutura visível aparece tensionada pela potência de vida invisível que fica suspensa diante da cristalização, ela é necessariamente resultante da participação do sujeito. Essa participação se dá na busca por encontrar, entre os elementos do visível, “a possibilidade, a latência e a *carne* das coisas”, que constitui a nós todos como parte do mundo (MERLEAU-PONTY, 1968).

Nesse sentido, o olhar fotográfico, no seu movimento retilíneo, entenderá a estrutura da imagem como descrição da verdade; e, no seu movimento espiralar, entenderá a mesma estrutura como criadora de um novo lugar de sentido. Os mesmos dados fotográficos visíveis podem servir a um discurso de descrição, um discurso denotativo, como podem ser

igualmente características da construção de sentido. A experiência da imagem se altera conforme o movimento do olhar fotográfico, seja para “fora” da fotografia, em direção a um referente, seja para “dentro” dela, em direção ao real fotográfico, à latência do mundo, à potência de vida da qual o sujeito necessariamente toma parte na construção.

Em “Grand Hyatt Park, Hong Kong” (1994) (IMAGEM 4.2), mais uma fotografia de Andreas Gursky, é possível empreender outra experiência do olhar fotográfico bastante elucidativa de como a ambiguidade desse movimento tende a construir um espaço de experiência único que é o da arquitetura da fotografia. Desse espaço, fotográfico-arquitetônico por natureza, emerge a latência da vida – e outras possibilidades de existência podem aparecer.

Como o próprio título da imagem indica, trata-se de uma representação do parque do Grand Hyatt, de Hong Kong, um dos hotéis mais luxuosos instalados nessa região da ilha. O parque apresenta inúmeras áreas verdes segundo um desenho urbano de características orgânicas que atribui aos jardins uma aparência bastante bucólica. O parque é delimitado por uma via de tráfego moderado, que separa a área de lazer do hotel e a beira do mar. Nessa margem, grandes embarcações estão estacionadas e realizam uma obra civil, provavelmente uma nova construção que acontece na ilha. Na porção mais superior da imagem, uma das embarcações parece expelir um jato com material cinza e pastoso, provavelmente concreto, dando continuidade ao que parecem ser as fundações estruturais de um próximo empreendimento.

A fotografia de Gursky é dividida em duas zonas bastante distintas, separadas por uma diagonal. Essa diagonal reforça a angulação do ponto de vista adotado pelo fotógrafo em relação ao referente da representação. A estratégia – que não é gratuita – adotada por Gursky na imagem anterior de utilizar-se da frontalidade para criar o espaço de fruição próprio da imagem, não se repete nessa fotografia de 1994. Inicialmente porque nessa imagem o foco não está mais num edifício específico, cuja arquitetura afeta fortemente a arquitetura da fotografia criada por Gursky, como é o caso em “Montparnasse”. Em segundo, porque a visão tipo olho de pássaro – isto é, a tomada de um ponto de vista superior, de cima para baixo – parece estar mais interessada na representação de uma situação urbana do que propriamente na representação de um edifício específico.

Na parte inferior da imagem, tons de verde e de cinza delimitam formas curvilíneas e contínuas, os canteiros e espaços de circulação, enquanto, na porção superior da imagem,

predomina o vermelho em estruturas ortogonais de embarcações industriais sobre o cinza azulado do mar. A separação pictórica de dois universos de formas e cores muito distintas relaciona-se com a separação de dois universos referentes de experiências sociais também muito distintas: se na porção inferior Gursky informa, pelo título da imagem, tratar-se do parque privado de um dos hotéis mais luxuosos de Hong Kong – o Grand Hyatt Park –, as informações visuais presentes na porção superior indicam que esse lugar é um canteiro de obras. Esses dois universos são atravessados por uma diagonal de trânsito, de movimento, que é simultaneamente comunicação e separação entre espaços distintos. Espaços distintos com ambiências também muito distintas: pelos gestos sugeridos nas poses dos indivíduos que aparecem no parque, algumas pessoas fazem tai chi chuan, outros leem, alguns meditam e há os que passeiam. O parque parece apresentar, portanto, condições físicas necessárias para que essas atividades aconteçam ali. Enquanto isso, na porção superior, homens vestidos com equipamento de proteção individual se reúnem na margem das águas, diante da fundação estrutural que estão a construir. Esses dois espaços, que abrigam cada qual seu conjunto de personagens e de atividades, aparecem na imagem como incomunicáveis, ainda que possivelmente não o sejam na realidade objetiva. A fronteira entre eles não é somente a barreira física constituída pela via de trânsito, mas uma fronteira mais sutil que emerge no contraste entre cores e formas, entre objetos e tipos de atividades.

Essa fronteira, incorporada fisicamente na via de trânsito, delimita não somente espaços distintos, mas todo um conjunto de variáveis constitutivas desses lugares que reiteram as diferenças entre os dois universos. No entanto, ao levarmos em consideração o contexto da ilha, podemos considerar esses dois universos como dois tempos de um mesmo espaço. Ao escolher representar um espaço em obras junto com o então recém-inaugurado Grand Hyatt, Gursky chama atenção para a acelerada transformação da paisagem daquela região e apresenta passado, presente e futuro numa mesma fotografia. Ao remeter ao passado do Grand Hyatt Park, o canteiro de obras – condição presente da realidade objetiva que referencia a imagem – sugere as técnicas construtivas e as obras de engenharia por trás daquela paisagem bucólica construída pelo homem. Ao remeter também ao futuro, o canteiro de obras aponta para a condição de um espaço em transformação. Assim, a visão do Grand Hyatt é igualmente uma referência ao futuro. O que já foi, o que é e o que ainda vai ser aparecem na fotografia de Gursky – e nesse sentido a ideia de separação entre os dois universos espaciais, pela via de

trânsito, é superada por uma ideia de demarcação visual dentro de uma continuidade temporal imaginária, na qual passado, presente e futuro se atualizam no mesmo espaço.

A imagem de Gursky apresenta também o processo de edificação agressivo e intrusivo que viabiliza uma estrutura aparentemente orgânica e fluida como aquela do parque do hotel Grand Hyatt. É como se a fotografia de Gursky expusesse as entranhas corrosivas e destrutivas – com relação à paisagem natural – dos equipamentos verdes dos empreendimentos contemporâneos. Por trás do organicismo projetado nos jardins – uma paisagem manipulada para evocar a experiência da natureza como uma experiência de continuidade e de fluidez –, há um bruto processo construtivo que altera a paisagem natural em prol da criação de experiências manipuladas da natureza.

Essas análises da fotografia de Gursky mostram que são vários os universos que emergem da imagem a partir do movimento do olhar fotográfico, seja em direção ao referente – na construção de um discurso denotativo da imagem –, seja para dentro da própria fotografia – procurando entre seus elementos aquilo que está em estado latente. A potência de vida – isto é, a latência invisível entre os elementos que constituem a visibilidade da imagem – promove uma experiência da ordem da instabilidade e da vacilação – como a vibração entre o olhar de contemplação da obra e o próprio sujeito em Lacan. É esse tipo de experiência que nos permitiu, por exemplo, explorar a fotografia do Grand Hyatt como uma atualização simultânea de passado, presente e futuro; ou que nos permitiu, por exemplo, imaginar os processos construtivos agressivos que executamos a fim de construir uma paisagem natural, que evoque, na sua aparência, o organicismo e a fluidez que seu próprio processo construtivo combateu ou aniquilou.

Na análise da experiência do olhar fotográfico, parece importante desdobrar alguns conceitos que frequentemente aparecem nesse processo intelectual: são eles as relações entre visibilidade e invisibilidade e entre transparência e opacidade. Proponho abordar esses pares como operadores visuais que, originados na teoria da fotografia e na filosofia da arte, ajudam a compreender o princípio do olhar como um dos unificadores do campo em expansão. Em torno desse princípio, reúnem-se as fotografias que, ao tematizar o ambiente construído, criam, por meio da atividade do olhar fotográfico, um espaço específico de experiência – a arquitetura da fotografia. Esse espaço é construído durante o movimento retilíneo e espiralar dos olhos por meio de relações entre visível e invisível, entre transparência e opacidade da

imagem fotográfica; e é nesse espaço onde é possível, no momento da experiência, acessar a *carne* dos objetos, do mundo – a latência da vida e as possibilidades de vir a ser.

4.3 Sobre o visível e invisível

Na série *Architecture*, o artista japonês Hiroshi Sugimoto representa diversos exemplares da arquitetura moderna, que incluem, entre outros, a Casa Batllò, de Antoni Gaudí, a Ville Savoye, de Le Corbusier, e o edifício Seagram, de Mies van der Rohe e Philip Johnson (IMAGEM 4.3 a 4.7). Os edifícios representados são, na maior parte, edifícios que se tornaram ícones da história da arquitetura moderna. Esses edifícios foram – e ainda são – frequentemente fotografados por profissionais e turistas.

Dentro de tal conjunto de imagens, há uma tendência, como argumenta Mary N. Woods em *Beyond the architect's eye*, à repetição do mesmo ângulo de visada utilizado nas fotografias que tornaram essas edificações conhecidas mundialmente. No caso de *Fallingwater* – que é, na opinião de Mitchell Schwarzer, discutivelmente a casa mais incensada do arquiteto norte-americano mais famoso, Frank Lloyd Wright –, a fotografia realizada por Bill Hedrich em 1937 tornou-se uma das visadas mais conhecidas dessa arquitetura. E talvez sua imagem tenha sido durante muito tempo a única forma de conhecimento dessa edificação para muitas pessoas, devido a sua localização remota e a sua acessibilidade mais restrita em termos de transporte público. Mas as fotografias que hoje circulam da Casa da Cascata não são necessariamente aquela foto de Bill Hedrich: “ao longo dos anos, tomadas similares foram feitas por muitos fotógrafos e impressas em livros, revistas, e panfletos. A maior parte das pessoas viu imitações da fotografia de Hedrich, fazendo-a, nesse sentido, a meta-fotografia de *Fallingwater*”⁸¹ (SCHWARZER, 2004, p. 169, tradução nossa). A repetição do mesmo ângulo de visada em tantas imagens do mesmo referente sugere que a experiência da arquitetura fica condicionada pela fotografia que a divulgou, como se o fracasso em realizar uma imagem pusesse em risco o êxito da experiência direta da arquitetura retratada. Ou, ao contrário: a imagem de divulgação pode ser considerada um primor e, assim, garantir a perpetuação icônica do referente. “O fato é que a experiência de ver arquitetura é fundamentalmente

⁸¹ Texto original: “Over the years, similar shots have been taken by many photographers and printed in scores of books, magazines, and pamphlets. Most people have seen imitations of Hedrich’s photograph, making it, in this sense, the meta-photograph of *Fallingwater*” (SCHWARZER, 2004, p. 169).

alterada pela fotografia – pela prefiguração sem fim de edificações por meio de fotografias”⁸² (SCHWARZER, 2004, p. 169, tradução nossa).

Em diálogo direto com esse largo acervo de imagens arquitetônicas repetidas incessantemente dentro do imaginário social da arquitetura moderna, Sugimoto elabora as fotografias de tal série também a partir de pontos de visada coincidentes ou semelhantes àqueles das fotografias que consagraram cada uma das edificações no imaginário social. No entanto, há um diferencial visível nas suas fotografias: todas suas imagens são desfocadas.

O desfoque proposto por Sugimoto diferencia suas fotografias da tradição da fotografia de arquitetura, segundo a qual a tendência predominante é a riqueza de detalhes, a clareza e a nitidez da imagem para valorizar as formas e as texturas do ambiente fotografado. O desfoque das imagens de Sugimoto tende a ativar imediatamente no sujeito o desejo pela identificação de referências pessoais, sociais e culturais no referente da imagem. Assim, o desfoque é uma estratégia que o artista japonês utiliza na série para provocar os olhos a buscar o que não estiver visível na fotografia.

A invisibilidade do desfoque seduz os olhos a devolver à fotografia a carne que lhe falta, os detalhes que ela esconde. Segundo Maurice Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1968), o visível e o invisível são duas instâncias entrelaçadas que mantêm entre si mais uma relação de continuidade do que de quebra – por isso, eles formam a teia de referências que caracteriza o real. Para Merleau-Ponty, a separação entre sujeito e objeto, entre aquele que observa e aquele que é visto não dá conta da experiência da percepção: “Onde nós colocaríamos o limite entre o corpo e mundo, se o mundo é *carne*? Onde nós colocaríamos no corpo o observador, uma vez que evidentemente existe no corpo somente mais sombras preenchidas com órgãos, isto é, mais do visível?” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 138, grifo do autor, tradução nossa). É nesse sentido que, segundo o pensador francês, não é possível dizer que o mundo visto apareça *no* meu corpo ou que meu corpo esteja *no* mundo visível em última instância. “Como *carne* sobre *carne*, o mundo não circunda nem é circundado por meu corpo (...). Existe uma inserção recíproca e um entrelaçamento de um no outro” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 138, grifos do autor, tradução nossa). Por meio desse entrelaçamento, o corpo participa do visível e estabelece um parentesco com ele, de modo que os olhos atuam na construção da visibilidade

⁸² Texto original: “The point is that the experience of viewing architecture is fundamentally changed by photography – by buildings being prefigured for us endlessly by photographs” (SCHWARZER, 2004, p. 169).

durante a própria experiência do que chamei de olhar fotográfico. No seu movimento de dupla natureza, o olhar fotográfico depende da participação do sujeito na construção da visibilidade da fotografia, já que a constituição dessa visibilidade não está somente no que a imagem mostra – no seu discurso denotativo –, mas na construção de sentido, que recorre a uma experiência localizada sempre atrás, depois ou entre os aspectos daquilo que vemos (MERLEAU-PONTY, 1968, p.136).

Por existir a continuidade entre visível e invisível, as fotografias da série *Architecture*, de Sugimoto, incitam o sujeito a especular, mediante a invisibilidade gerada pelo desfoque, a visibilidade daquelas arquiteturas arquivadas na memória visual coletiva do Ocidente. Uma memória bombardeada pelas imagens que ajudaram a construir o modernismo tanto quanto as próprias arquiteturas em si. A memória visual do sujeito tenta, assim, restituir à arquitetura a carne e a pele que lhe faltam nessa sua aparição etérea e fluida com que Sugimoto as representa na sua série de fotografias.

Ao demandar a visibilidade por meio da invisibilidade proporcionada pelo desfoque na fotografia e ao buscar as informações visuais escondidas na superfície da imagem, o sujeito inicia também uma busca pelo significado dessas edificações dentro da história do século XX. Emergem assim as possíveis relações dessas edificações com as utopias modernistas, com os sucessos e insucessos da herança moderna. Como escreve John Yau:

Ao deslocar esses edifícios, Sugimoto pergunta: o que eles significam para nós? Se eles são cristalizações de uma aspiração superior, o quão perto chegamos desses objetivos? Além disso, ao ver estruturas onde nós flutuamos, como presenças sem corpo, sentimos-nos como se estivéssemos olhando para algo que estão ao mesmo tempo no passado quanto no presente e no futuro. Como coisas do passado, as edificações podem ser lidas como monumentos aos nossos desejos insaciados de utopia, enquanto que como coisas que estão no futuro, elas se tornam uma possibilidade inalcançável (YAU in SUGIMOTO, 2003, p. 19, tradução nossa)⁸³.

Na experiência dessas fotografias, a identificação do referente da imagem desfocada ocorre – em casos como o da Ville Savoye ou da Casa Batlò – quase imediatamente. Esse aspecto da

⁸³ Texto original: “By dislocating the buildings, Sugimoto asks: what do they mean to us? If they are embodiments of a higher aspiration, how close have we come to achieving these goals? Also, in viewing structures where we are floating, disembodied presences, we feel as if we are looking at something both in our past and in our future. And as things of the past, the buildings can be read as monuments to our unfulfilled desires for utopia, while as things in our future, they become an unattained possibility” (YAU in SUGIMOTO, 2003, p. 21, p. 19).

experiência reitera a condição midiática da arquitetura moderna, conforme elaborou Beatriz Colomina (COLOMINA in DEMAND, 2006). Para Colomina, um dos principais atributos da arquitetura moderna é o fato de ela ter sido pensada segundo uma associação com a imagem fotográfica, que é um instrumento fundamental para divulgação e promoção dos principais postulados da arquitetura modernista. Muitos dos referentes arquitetônicos desse trabalho de Sugimoto existiram por muitos anos somente em imagens fotográficas, como é o caso do Pavilhão de Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona, em 1929. Desmontado no fim do evento, o edifício só teve sua importância reconhecida em 1950, após uma exposição sobre Mies ter sido realizada em 1947, com a curadoria de Philip Johnson, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A obra veio a ser reconstruído em 1986, mas até então o único acesso a ela era por meio da fotografia (COLOMINA in DEMAND, 2006, p. 27).

De fato, houve, ao longo da história do século XX, uma divulgação fotográfica intensa de determinados edifícios modernos, que se tornaram ícones desse tipo de arquitetura. Na exposição *International style* – realizada em 1932 no MoMA de Nova York com a organização de Henry-Russell e Philip Johnson –, a fotografia predominava como principal meio para representação de determinadas arquiteturas modernistas. “A exposição, que estava composta por fotos e plantas de aproximadamente setenta obras europeias e norte-americanas, mostrava que já existia um estilo moderno internacional” (MONTANER, 2001, p. 13). Nesse sentido, o uso da fotografia para identificar mais facilmente similaridades formais e estéticas entre edificações de diferentes partes do mundo contribuía negativamente para estilizações, que reduziam a pluralidade do próprio movimento moderno.

Perante a intensidade do uso da fotografia para a divulgação da arquitetura modernista, nem mesmo o desfoque da câmera de Sugimoto é suficiente para suprimir as informações que estão acumuladas no imaginário espacial compartilhado pelo Ocidente. São essas informações veladas – escondidas na superfície da fotografia, mas acumuladas na memória coletiva espacial – que levaram os olhos ao movimento retilíneo de travessia da superfície pictórica em direção ao referente, e isso de modo muitas vezes imediato. Essa travessia da fotografia de Sugimoto em direção ao referente, apesar do desfoque, confirma o quanto o imaginário arquitetônico ocidental está impregnado por imagens repetidas. E sugere ainda que essas imagens referem-se a um determinado discurso arquitetônico moderno que, semelhante àquele

da exposição *International style*, de 1932, valoriza um número limitado de obras em detrimento de outras, num processo de “heroificação” de alguns exemplares que mascara a diversidade de experimentações arquitetônicas característica desse período.

Ao repetir as visadas segundo as quais essas edificações se tornaram mais conhecidas – geralmente as que buscam sintetizar a edificação ou que representam aspectos característicos de determinadas arquiteturas –, Sugimoto viabiliza a rápida identificação do edifício e convida o observador a investir menos tempo na “decifração” e mais esforço na carga simbólica das edificações. Sobre esse aspecto simbólico das arquiteturas representadas, Yau escreve:

Fazemos um investimento emocional intenso em certas construções e estruturas. Não é possível separar a Torre Eiffel de Paris, por exemplo, ou a Casa Batllò de Barcelona. Vemos essas estruturas como símbolos vivos, como estruturas tão potentes em nossa imaginação que pensamos nelas como possuidoras de uma força de vida (YAU in SUGIMOTO, 2003, p. 21, tradução nossa)⁸⁴.

Como sugere Yau, as imagens da série *Architecture*, de Sugimoto, recuperam o simbolismo impregnado nessas edificações. Por consolidar em si desejos de modernidade, planos de progresso ou sonhos de revolução, a maior parte dos edifícios representados por Sugimoto são hoje representativos não somente de uma determinada época, mas se tornaram símbolos de toda uma cidade e, muitas vezes, de toda uma nação.

Os olhos atravessam em sentido retilíneo a superfície da imagem em direção ao referente arquitetônico da representação, num movimento que vai de uma visibilidade invisível – desfocada – para uma invisibilidade visível, isto é, para as informações fornecidas pela memória visual. Simultaneamente, os olhos espiralam-se por entre as quinas suaves dessa arquitetura *soft*, onírica e etérea criada por Sugimoto. Nessa espiral, habita-se uma realidade na qual essas arquiteturas de Sugimoto não são marcas de uma realidade objetiva. Elas estão ainda no mundo das ideias, ainda não se atualizaram em nenhuma forma fixa, em nenhuma materialidade construtiva. Nesse sentido, é como se as arquiteturas de Sugimoto fossem ideias visíveis contra um fundo invisível de possibilidades infinitas de vir a ser. Elas são croquis de

⁸⁴ Texto original: “We make an intense emotional investment in certain buildings and structures. One cannot separate the Eiffel Tower from Paris, for example, or Casa Batllò from Barcelona. We regard these structures as living symbols, as structures so potent in our imagination that we think of them as possessing a life force” (YAU in SUGIMOTO, 2003, p. 21).

um projeto, esboços de um desejo de cristalização material. A partir da estratégia do desfoque, que cobre a estrutura visível da imagem com uma camada de invisibilidade, as arquiteturas tornam-se assim princípios, latentes possibilidades de atualização. O movimento espiralar dos olhos dentro desse ambiente nebuloso nega a visibilidade da história da arquitetura e a ampla divulgação desses edifícios por fotografias, fazendo com que as imagens de Sugimoto apareçam como origens de um processo criativo arquitetônico, e não como produto final de uma cadeia – como de fato são.

Num outro extremo, é como se as arquiteturas de Sugimoto já tivessem se materializado, e estivessem agora a desfazer-se, a esfumçar-se e a desaparecer-se na memória (curta?) do século XX. As fotografias da série *Architecture* apresentam, assim, uma potência de origem, que é também uma potência de fim; uma potência de nascimento, que é também uma potência de morte. “E ainda assim cada estrutura e monumento está sempre aproximando-se da sua própria morte. Em *Architecture* nos damos conta de que o mundo sólido não é sólido. Nunca foi” (YAU in SUGIMOTO, 2003, p. 21, tradução nossa)⁸⁵. Nesse mundo que não é sólido e que está a todo tempo a ponto de desfazer-se, a estrutura racionalista, heróica e solar de uma determinada arquitetura moderna aparece mística, difusa e lunar. Na sua atualização lunar, talvez essa arquitetura de Sugimoto queira atribuir uma potência dionisiaca de transformação ao discurso apolíneo que foi criado para um determinado tipo de modernismo. A fotografia de Sugimoto – especulo eu – reconstrói o passado da história da arquitetura e atribui um caráter de fato orgânico, místico e feminino a uma tradição que julgaram racionalista, heróica e masculina.

Como se fossem nuvens, as arquiteturas de Sugimoto apostam na dissolução da superfície e remetem à condição efêmera de arquiteturas como *Blur*:

Diferentemente da maior parte das nuvens, aquela permanecia baixa, planando sobre a superfície da água, e diferentemente de uma neblina ou cerração, ela não se dissipou com o calor do sol de meio-dia. E também – o mais diferente de uma nuvem – ela parecia ser habitada: pessoas podiam ser vistas caminhando em direção a ela ao longo de uma estreita passarela que se alongava da costa até o coração da nuvem, desaparecendo nas

⁸⁵ Texto original: “And yet every structure and monument is always approaching its own demise. In *Architecture*, we come to the realization that the solid world is not solid. It never was” (YAU in SUGIMOTO, 2003, p. 21).

suas profundezas e emergindo mais tarde numa passarela paralela que conduzia de volta à costa⁸⁶ (DI PALMA, 2006, p. 28, tradução nossa).

Essa nuvem não era, no entanto, nenhuma resultante de fenômeno natural. Era o “pavilhão-nuvem”, como ficou conhecida a máquina de nuvens construída por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para a *Swiss Expo 2002*, no lago Neuchâtel, em Yverdon-les-Bains, na Suíça. Se Fugimoto realiza nas suas fotografias o anseio antigo por uma arquitetura etérea, já mencionado por Mies van der Rohe e por Coop Himmelblau (DAMISCH, 2003, p. 18), Diller+Scofidio radicalizam esse desejo, fazendo do elemento nuvem um componente construtivo do espaço que propõem. Não se trata, assim, de um edifício coberto por nuvens, mas de um edifício que é ele mesmo uma estrutura nebulosa. Ao esfumar as linhas da arquitetura, a forma resulta “senão na dissolução, ao menos no afrouxamento das ligações que a arquitetura ainda mantém com geometria” (DAMISCH, 2003, p. 20, tradução nossa).

Segundo Damisch, esse afrouxamento da relação entre arquitetura e geometria poderia inclusive gerar novas geometrias, que fossem capazes de dar conta dos efeitos de superfície e textura que o elemento nuvem atribui ao espaço construído *com ele*. Em relação às imagens de Fugimoto, o aspecto nebuloso da arquitetura de Diller + Scofidio remete às explorações do artista japonês sobre a dissolução da arquitetura, de modo que o pavilhão emerge como o representante, segundo Damisch, de uma utopia por uma arquitetura *in absentia*. Uma arquitetura em suspense, literal e figurativamente, uma arquitetura ausente ou em busca de ausentar-se, fazendo da sua invisibilidade a sua visibilidade, da sua ausência a sua presença.

4.4 Sobre a transparência e a opacidade

Em fotografias como as que apresentei anteriormente – “Paris, Montparnasse” (1993) e “Grand Hyatt Park” (1994), ambas de Andreas Gursky –, a utilização de grandes formatos, com dimensões impensadas à prática fotográfica anterior à década de 1980⁸⁷, permite

⁸⁶ Texto original: “Unlike most clouds, it stayed low, skimming the surface of the water, and unlike a fog or a mist, it did not dissipate with the heat of the midday sun. Also – and most unlike a cloud – it appeared to be inhabited: people could be seen strolling towards it along a narrow walkway that stretched from the shore into its heart, disappearing into its depths, and emerging some time later on a parallel walkway that conducted them back to shore. This cloud was, however, no natural phenomenon, but a pavilion constructed by Diller + Scofidio for Expo 2002” (DI PALMA, 2006, p. 28).

⁸⁷ Ver LUGON, 2010.

representar uma imagem com imensa quantidade de detalhes. Essa estrutura cria condições para um rico discurso descritivo da realidade. Nesses casos, tende a predominar a experiência da imagem como uma superfície transparente colada ao referente. Predomina assim o objeto representado, mais do que sua representação, mais do que o real fotográfico que a imagem pode criar.

Isso não significa que aquela imagem de Gursky, por exemplo, seja uma representação da realidade tal qual ela se apresenta. Walter Benjamin, quando escreve sobre a fotografia em 1933, já não vê a fotografia moderna, a exemplo da de Atget, como cópia ou registro passivo da realidade. Também não significa que ela seja a representação de uma verdade imutável, revelação do homem. André Rouillé, em 2003, já propunha abordar a fotografia como atualização – isto é, como a cristalização de um estado temporário de coisas –, e, assim, ela recebe uma natureza eventual e ligada à potência de vir a ser que a constitui. Quando predomina a experiência da imagem transparente, concluo que os atributos dessa imagem tendem a estimular a natureza retilínea do olhar fotográfico em detrimento da outra – a estimular um tipo de experiência em detrimento de outra. Essa opção artística tem implicações no universo imaginário que a obra reclama e do qual ela participa.

Nas duas imagens que analisei de Gursky, o rico discurso descritivo da fotografia é uma estratégia visual que tira proveito da abordagem transparente e da ideia de verdade que predominam com relação à fotografia. Assim, o artista cria um tipo de imagem que incrementa a presença visual do referente e seduz os olhos para dentro de seu emaranhado de mil caminhos. Como em “Ulsan 2, Ulsan 2010”, de Thomas Struth (IMAGEM 4.8), as estratégias visuais do grande formato e da grande quantidade de informações da imagem são essenciais para que o olhar fotográfico possa executar seus movimentos, como acontece ao olhar da contemplação laciano. A nitidez, a legibilidade e a tomada de visão superior contribuem para uma leitura retilínea da imagem, que evidencia a cristalização de um tipo de dinâmica urbana que tem acontecido no Oriente. Essa dinâmica – indicada na faixa superior da imagem por edifícios recentes e, na porção inferior, por antigas construções – mostra uma cidade em transformação, onde a especulação imobiliária e a massificação da arquitetura habitacional atuam juntas na alteração da paisagem urbana.

Porém, ao mesmo tempo em que acontece essa leitura geral da imagem, os olhos são imediatamente convidados a embrenhar-se na trama da fotografia: o reticulado labiríntico dos

prédios antigos, o ritmo modulado dos edifícios novos, a esperança enevoadada nas montadas ao fundo. A massa de prédios novos ameaça o reticulado de edificações antigas, colocando-se como único futuro possível. Os olhos, atraídos pela estrutura visível da fotografia, percorrem os detalhes desse discurso descritivo, com seus mínimos personagens, como se estivessem em busca de uma evidência, de uma prova que solucione a representação. Algo na fotografia parece dizer: a transformação não vem sem a crise. Como ocorre no filme *Blow-Up* (1967), de Michelangelo Antonioni, em que o protagonista busca desvendar o mistério de um crime por meio de ampliações progressivas de uma mesma parte de uma fotografia: quanto mais os olhos perscrutam a imagem e ampliam sua estrutura visível em busca de verdades, menos identificáveis se tornam seus elementos. O fotógrafo se perde nessa busca, e encontra por fim uma continuidade entre realidade e imaginário, entre real e simbólico, que é impossível de separar. Na sua busca por verdades, os olhos imergem no real fotográfico e encontram nele a mesma *carne* (*flesh, chair*) da vida, o mesmo elemento do Ser (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 153).

Mas, para que a experiência da visão aconteça, é preciso existir a *carne* que aparece entre o observador e o que é observado, uma vez que essa *carne* funciona como meio de comunicação entre eles. É ela que viabiliza a experiência da visão, da visibilidade de outro. Por isso, o fotógrafo do filme tem dificuldades de continuar a fotografar depois do incidente da trama, pois, imerso nessa coincidência entre seu corpo e a imagem, ele não consegue ver mais. Ainda que exista o desejo dos olhos de solucionar os problemas apresentados pela imagem, de desvendar seus mistérios e de se fundir com ela, essa é uma tarefa impossível. O que acontece “é uma superposição ou encrustamento, de modo que devemos dizer que as coisas passam por nós assim como nós passamos pelas coisas”⁸⁸ (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 123, tradução nossa).

Fundir-se com a imagem significa possuir a visibilidade, dividir a mesma *carne*, apagar a espessura do corpo que observa e a espessura da coisa que é vista – uma espessura que é

⁸⁸Texto original sem cortes: “When I find again the actual world as it is, under my hands, under my eyes, up against my body, I find much more than an object: a Being of which my vision is a part, a visibility older than my operations or my acts. But this does not mean that there was a fusion or coinciding of me with it: on the contrary, this occurs because a sort of dehiscence opens my body in two, and because between my body looked and my body looking, my body touched and my body touching, there is overlapping or encroachment, so that we must say that the things pass into us as well as we into things” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 123).

própria da experiência da visão, que é o meio de comunicação entre aqueles que participam dessa experiência:

Aquele que vê não pode possuir o visível a não ser que seja possuído por ele, a não ser que seja da sua *carne*, a não ser que, por princípio, de acordo com o que é requerido pela articulação do olhar com as coisas, seja um dos visíveis, capaz, por uma reversão singular, de vê-los – ele que é um deles⁸⁹ (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 134-135, grifo do autor, tradução nossa).

Sem possuir a visibilidade, sem decifrar a imagem, o corpo contenta-se em se deixar ser tocado por ela e tocá-la com um olhar palpitante, que apalpa as cores e as formas visuais, atribuindo-lhes tangibilidade. “O espetáculo visível pertence ao toque nem mais nem menos do que as “qualidades tácteis” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 134, tradução nossa). Ao ser tocado pela imagem, o corpo a reconhece como presença, e a fotografia ganha assim uma espessura e uma opacidade que tendem a confrontar a abordagem tradicional que a compreende como tela transparente.

As experiências fotográficas contemporâneas tendem a explorar a dubiedade da natureza do olhar fotográfico, contaminando-o com novos movimentos e possibilitando a multiplicação dessa experiência. Os olhos são seduzidos por uma estrutura de visibilidade que incrementa o poder de exibição da imagem – e ficam aprisionados entre o desejo de dominar (compreender a imagem como cópia da realidade, como a imagem forja ser, e descobrir as soluções dos impasses que a imagem apresenta) e a ameaça de dominação (a impossibilidade de possuir a imagem e de decifrar seus mistérios seria a anulação da própria experiência do ver).

Nos trabalhos de Andreas Gursky, as estratégias que o artista utiliza para incrementar a construção da estrutura visível da fotografia – e aumentar, assim, seu poder de sedução aos olhos por meio da exibição – são inseparáveis do recurso à manipulação digital. Em “Paris, Montparnasse” (1993), a manipulação contribui para incrementar a presença visual do referente, evidenciando o corpo arquitetônico do La Mouchette. Ao mesmo tempo, essa presença imponente da edificação faz do trânsito do olhar fotográfico entre o objeto representado e a realidade um percurso de estranhamento. Isso porque – ainda que a imagem forje representar a realidade tal qual ela se apresenta, utilizando-se, por exemplo, da

⁸⁹ Texto original: “He who sees cannot possess the visible unless he is possessed by it, unless he is of it [the flesh], unless, by principle, according to what is required by the articulation of the look with the things, he is one of the visibles, capable nu a singular reversal, of seeing them – he who is one of them” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 134-135).

frontalidade da tomada – há uma impossibilidade técnica nessa apresentação: o formato da imagem aparenta ser, ou talvez seja de fato, uma reunião de duas fotografias, como é o caso de “Paris, Montparnasse”, ou se trata de uma imagem realizada com tele-objetiva. Essa última opção é descartada pelo contexto da edificação, que dificulta a execução de fotografias frontais, a grandes distâncias da edificação e livres de outras interferências.

Também em “Rhine II” (1999) (IMAGEM 4.9), Gursky se vale da manipulação para criar uma paisagem que se assemelha até certo ponto à realidade objetiva, mas não depende completamente dela. A fotografia de Gursky almeja uma autonomia relativa perante a realidade objetiva para poder construir outra realidade, a fotográfica. Justamente por isso, o artista se dá o direito de intervir radicalmente na imagem: ele apaga diversas informações que apareciam na outra margem do rio a fim de gerar a paisagem que ele apresenta no produto final. Com isso, ainda que o título da imagem referencie um lugar na realidade objetiva, as estratégias de Gursky conferem à imagem uma especificidade pictórica com a alternância de faixas verde e cinza. Essa especificidade atribui mais espessura à fotografia, convidando os olhos a um percurso espiralar para dentro do real fotográfico da imagem, em vez de para fora, em direção ao referente.

Na série *Revolution* (1998) (FIGURAS IMAGEM 4.10 a 4.12), de Hiroshi Sugimoto, o artista japonês realiza o que chamo de “composições visuais” com uma paleta de cores que vai do branco ao preto, incluindo um espectro razoável de cinzas. As imagens tendem à simetria a partir de uma linha vertical que divide a representação em duas áreas de tonalidades diferentes. Marcas brancas e arqueadas – cuja luz parece refletir diferentemente nas superfícies materiais da composição – aparecem numa das metades como elementos que desestabilizam essa simetria. Os olhos percorrem a realidade das composições e se demoram na materialidade luminosa dessas superfícies.

As imagens de Sugimoto parecem pinturas abstratas – e, nessas condições, o movimento espiralar dos olhos é mais natural. Mas, em razão do fato de que se trata de fotografias, os olhos tentam, na experiência do duplo movimento do olhar fotográfico, se dirigir para o referente da imagem. No entanto, nessas fotografias de Sugimoto, esse movimento para fora, em direção a um referente, é quase impossibilitado. Isso porque essas imagens são dotadas de muita *opacidade*. Como proponho, a opacidade da imagem fotográfica está relacionada com a espessura de sua *carne*, que tende a dificultar ou até impossibilitar o movimento dos olhos, na

atividade do olhar fotográfico, em direção ao referente da representação. A opacidade consiste, assim, numa espessura própria da imagem fotográfica, que, por meio de estratégias visuais, dificulta a relação da representação com um referente direto. Esse aspecto visual tende a contrariar um pouco a abordagem barthesiana, segundo a qual, em fotografia, imagem e referente são dois corpos colados um ao outro (BARTHES, 1983).

As imagens que compõem a série *Revolution*, de Sugimoto, são fotografias noturnas de longa exposição do movimento da lua num horizonte dividido entre céu e mar. Apresentadas em sentido vertical e dentro de enquadramentos que impossibilitam a identificação de qualquer elemento da paisagem costeira, as fotografias tendem a interromper o movimento do olhar fotográfico em direção a um referente, ficando ele confinado à realidade fotográfica construída na representação. Ainda que o sujeito identifique elementos que permitam esse movimento em direção ao referente, é bem provável que os olhos sejam estimulados a retornar à densa realidade fotográfica, arquitetada de modo pictórico e abstrato. Isso porque a identificação do referente só tende a contribuir para tornar a experiência fotográfica do espaço do real fotográfico ainda mais intrigante. Assim, o espaço da experiência fotográfica, nessa série de Sugimoto, constitui um espaço completamente estranho, novo e desconhecido pelo modo como ele escolhe fazer a representação, e não pelo referente. Esse espaço de experiência criado pelo artista subverte uma determinada lógica fotográfica por não apresentar a possibilidade de equivalência imediata da representação com um referente – e participa de um campo expandindo entre os limites da fotografia e da pintura, que passam por superposições e encrustamentos, como entre o corpo do sujeito e a visibilidade da imagem.

Determinadas fotografias de Judith Turner, apresentadas no segundo capítulo da tese (IMAGEM 2.47 e 2.48), também exploram a opacidade da representação fotográfica por meio de características compositivas, como o recorte fechado do plano de representação. Em algumas imagens, os olhos experimentam as formas como se elas fossem uma composição abstrata, já que não é possível identificar o espaço referente com precisão. A superfície da imagem aparece, assim, menos transparente. Nesse caso, o olhar fotográfico tende menos ao movimento retilíneo em direção ao referente da representação do que ao movimento espiralar para dentro do real fotográfico. Em algumas imagens de Turner, é de fato impossível identificar o referencial, tamanha é a fragmentação da realidade que a artista realiza na construção da fotografia. Assim, a arquitetura do referente da representação, por não ser

representada sinteticamente na sua totalidade, multiplica-se invisivelmente na imaginação do olhar fotográfico em várias possibilidades de existência na estrutura visível da fotografia. Como se repousasse uma tela invisível de possibilidades de existência sobre a estrutura visível, resultando um espaço de tensão.

As fotografias de Michael Wesely da Alemanha da década de 1990, pós-queda do muro de Berlim, também se destacam por criar um espaço outro – bastante distinto daquele do referente – e, ao mesmo tempo, um rastro dele, registro da luz que um determinado ambiente construído refletiu durante o processo de feitura da fotografia (IMAGEM 4.13). Com suas estratégias de longuíssima exposição, Wesely realizou fotografias que duravam mais de 12 meses, resultando em imagens menos transparentes e, definitivamente, mais opacas. Nessas imagens, Wesely representa lugares urbanos de Berlim, que estava em processo de reconstrução após a queda do muro, em 1989. Em geral, esses lugares sofreram uma intensa transformação. Assim, a longa exposição da fotografia é realizada durante um momento de intensa construção de novos empreendimentos na cidade. A imagem registra essa transformação da paisagem urbana no tempo ao tornar mais nítido e visível o que é mais antigo e ao tornar mais etéreo e invisível o que é mais recente. O espaço que Wesely cria na fotografia, rastro da realidade objetiva, é um lugar completamente novo e estranho, sem equivalente imediato no seu referente. A estrutura visível dessas fotografias de Wesely podem até identificar lugares, como a Postdarm Platz, mas o tecido invisível, as marcas místicas, os rastros incompreensíveis presentes nas imagens criam um universo próprio delas. Um universo que fala da passagem do tempo, da sobreposição de camadas, do acúmulo da vida urbana e da condição metamórfica dessa mesma vida. O palimpsesto de uma cidade. Nesse tipo de fotografia, é como se o corpo fotográfico se descolasse do referente e forjasse uma autonomia com relação a ele. Uma autonomia que não faz sentido para a linguagem fotográfica. E que é também uma armadilha, pois, com isso, a malha invisível de novas possibilidades de significado corre o risco de ser descolada da estrutura visível.

4.5 A arquitetura da fotografia

Como mostrei anteriormente, a experiência do olhar fotográfico depende da estrutura visível (a edificação que aparece na fotografia), que estimula um movimento retilíneo dos olhos em direção ao referente (o seu referente é o edifício La Mouchette). E depende também do tecido

invisível de referências que emerge da estrutura visível por meio do que chamei de movimento espiralar dos olhos dentro do real fotográfico. Para que a experiência do olhar fotográfico aconteça, é preciso que exista um poder de sedução da fotografia. Esse poder está vinculado à capacidade de exibição que estrutura a visibilidade da imagem.

Segundo Beatriz Colomina (COLOMINA in DEMAND, 2006), os arquitetos modernistas tinham consciência do poder de sedução da imagem fotográfica e souberam incorporar estratégias visuais derivadas desse meio de representação ao modo de pensar e produzir o espaço moderno. Para Colomina, esse foi um grande feito dos arquitetos modernistas, já que a imagem fotográfica se tornava, no princípio do século XX, cada vez mais presente na mediação entre a arquitetura e o consumidor. Assim, muitos dos projetos de edificações modernistas foram realizados, segundo a teoria de Colomina, de acordo com princípios visuais que condicionavam pensar a arquitetura em função da fotografia (arquitetura *para* a fotografia). Esse pensamento era tão presente que muitas das imagens das obras de Le Corbusier divulgadas por ele – como a Villa Schwob – eram manipuladas para que a arquitetura da fotografia fosse o espaço ideal, conforme pensado no projeto (COLOMINA, 1996, p. 8-10), e não propriamente o espaço real, tal qual a construção teria sido executada:

Le Corbusier usou aerografia nas fotografias da Villa Schwob para adaptá-las a uma estética mais purista. Na “façade sur la cour”, por exemplo, ele mascarou a pérgola no pátio, deixando sua marca branca no chão, e limpou o jardim de qualquer crescimento orgânico ou objeto de distração (arbustos, plantas trepadeiras e a casa de cachorro), revelando uma parede externa nitidamente definida. Ele também modificou a entrada de serviços ao jardim, cortando o vestíbulo protuberante e os degraus angulados com um plano reto alinhado com a porta (uma diferença observável nas plantas originais publicadas no mesmo artigo). A janela correspondente ao vestíbulo tornou-se uma abertura puramente retangular⁹⁰ (COLOMINA, 1996, p. 107 e 111, tradução nossa).

Essa manipulação da arquitetura na fotografia pode ser entendida, como sugere Colomina, como uma atitude de vanguarda por parte do arquiteto. Isso porque a manipulação da imagem colocava em xeque a teoria da fotografia predominante naquele momento histórico, segundo a qual a imagem fotográfica seria um registro fiel da realidade, uma revelação da verdade. A

⁹⁰ Texto original: “Le Corbusier air-brushed the photographs of Villa Schwob to adapt them to a more “puristic” aesthetic. In the “façade sur la cour”, for instance, he masked the pergola in the court, leaving its white trace on the ground, and cleared the garden of any organic growth or distracting object (bushes, climbing plants, and the dog house), revealing a sharply defined outer wall. He also modified the service entrance to the garden, cutting the protruding vestibule and the angled steps with a straight place aligned with the door (a difference observable in the original plans published in the same article). The window corresponding to the vestibule became a pure rectangular opening” (COLOMINA, 1996, p. 107 e 111).

manipulação da imagem por Le Corbusier evidencia sua consciência de que a fotografia é ela também uma construção, até certo ponto autônoma do seu referente. Ao descartar as informações pitorescas e contextuais da casa, Le Corbusier queria focar nas qualidades formais do objeto arquitetônico conforme ele teria sido pensado no plano do projeto.

Mas o que significa a postura de manipulação da imagem – em detrimento da construção – no exemplo da Villa Schwob, inserido num contexto no qual o principal meio de divulgação das arquiteturas era a fotografia nas publicações? Ela confirma a teoria, sugerida por Colomina, de que, no contexto moderno, o anúncio das ideias sobre a arquitetura era mais importante do que a discussão sobre as edificações. De fato, como apresenta Colomina, a arquitetura moderna era feita *para* a fotografia, pois a fotografia era seu principal meio de divulgação. Assim, se manipulações na imagem fossem necessárias a fim de que um determinado ideal arquitetônico modernista pudesse ser comunicado, elas seriam perfeitamente legítimas – ainda que o autor estivesse de algum modo se aproveitando da predisposição do público em aceitar as fotografias como registros fieis da realidade.

Na fotografia “Paris, Montparnasse”, de Andreas Gursky, analisada anteriormente, a imagem representa um edifício herdeiro de princípios modernistas, ainda que produzido numa época já de crise desses princípios (1959 a 1964). Gursky utilizou uma série de procedimentos técnicos para alcançar o efeito final impactante de *presença* visual do referente, uma presença que se ancora na detalhada descrição da realidade que essa fotografia também realiza. Esses procedimentos, que pretendem criar o efeito de convencimento da transparência da fotografia, colocam em evidência uma prática de construir a fotografia que consiste na criação de um espaço visual segundo regras da arquitetura. Assim, o poder de síntese, o rigor formal e a retórica da fotografia “Paris, Montparnasse”, de Gursky, remetem a regras modernas de concepção arquitetônica e organizam a estrutura visível dessa fotografia, compondo parte da arquitetura da mesma.

No entanto, essa construção da fotografia segundo princípios de uma arquitetura específica – no caso, princípios de totalidade, síntese, racionalidade e retórica formal, presentes na arquitetura moderna – não opera necessariamente como divulgação de uma determinada arquitetura, como acontece nas imagens de Le Corbusier analisadas por Beatriz Colomina. Ao contrário, esses princípios são utilizados imgeticamente para organizar a estrutura visível da imagem e acabam por deslocar o foco do projeto ideal: do objeto arquitetônico em si para o

objeto arquitetônico como suporte de inúmeras camadas de apropriação, de inúmeros cotidianos distintos, de inúmeros modos de ocupação dentro do “mesmo” espaço. Na imagem de Gursky, os princípios da arquitetura moderna aparecem no modo como ele recorta o corpo do edifício com o objetivo de que não apareçam as extremidades na frontalidade da representação, que enfatiza a grelha de aberturas. Essa estrutura visível é tensionada, assim, por uma teia de relações invisíveis, que são possibilidades de vir a ser despertadas pelo corte temporal da fotografia: o atrás das cortinas fechadas, o depois do gesto suspenso, o antes da porta aberta. É essa a continuidade prevista por Maurice Merleau-Ponty entre visibilidade e invisibilidade, entre o que se vê representado e o que condiciona invisivelmente essa representação que constitui o real. A combinação entre estrutura visível e teia invisível constitui um espaço de experimentação tanto no que concerne a aspectos da teoria da fotografia – transparência, visibilidade e invisibilidade –, como a questões referentes à arquitetura moderna – padronização, repetição e homogeneização do espaço residencial.

Se a construção fotográfica de Gursky não opera em função de divulgar uma determinada arquitetura – como nas manipulações fotográficas de Le Corbusier –, o seu trabalho explora não a ideia de arquitetura *para* a fotografia, como propõe Colomina, mas sim a ideia que denomino arquitetura *da* fotografia. Trata-se de arquitetura na medida em que constitui uma reunião de princípios ou postulados a fim de organizar um espaço de experiência. Esse espaço de experiência, fotograficamente bidimensional, dispõe de uma estrutura visível e de uma teia (ou tela ou pele) invisível que condiciona a representação. Essa teia compreende a potência de atualização que está implicada na imagem, isto é, as possibilidades de existência visual que ficaram suspensas diante da cristalização, e que ainda pairam sobre ela ou se misturam a ela.

No caso dessa imagem de Gursky, os princípios de ordem, repetição, padronização e síntese, compartilhados pela arquitetura moderna, estruturam a visibilidade da fotografia. Num primeiro movimento retilíneo do olhar fotográfico, essa estrutura visível torna presente o referente da representação e contamina a fotografia com questões sobre a construção e as obras implicadas na operação Montparnasse. Mas, na continuidade entre visibilidade e invisibilidade que conforma o real, descobre-se, num movimento espiralar do olhar fotográfico, uma rede invisível de condicionantes que tensionam o real fotográfico, a estrutura visível. Essa rede invisível refere-se diretamente às possibilidades visuais que ficaram suspensas diante daquela cristalização, diante daquela fotografia específica. No caso da

imagem de Gursky, essa teia de invisibilidades – que condiciona a cristalização visual – aflora na pluralidade de cotidianos, que implica a fragmentação da leitura do corpo contínuo do edifício: em lugar da ordem, emerge a desordem; em lugar da padronização, emerge a diferenciação; em lugar da massificação, emerge a singularidade e em lugar da síntese, a análise. A teia é constituída, assim, de aspectos até certo ponto contrários àqueles que estruturam a visibilidade da fotografia. É da relação entre a estrutura visível – que tensiona para um lado – e a rede invisível – que tensiona para outro – que se cria o espaço da experiência fotográfica, espaço que chamo de uma arquitetura *da* fotografia.

Pensar uma *arquitetura da fotografia*, para abordar imagens que tematizam o ambiente construído, implica desdobrar a experiência dessas imagens dentro de um campo em expansão que compartilha conceitos da fotografia e da arquitetura. A *arquitetura da fotografia* é constituída pela estrutura visível da imagem – como os edifícios de Ulsan, na fotografia de Thomas Struth – em conjunto com a rede de condicionantes invisíveis na imagem, que viabilizam a cristalização visual. Entre as condicionantes invisíveis, estão as políticas públicas que definem as dinâmicas urbanas; os personagens que porventura habitam os edifícios; os contingentes populacionais que empreendimentos reúnem na cidade; as construtoras, a especulação imobiliária etc.

Ao ser o lugar entre dois tipos de discursos, o denotativo e o conotativo, na imagem de Struth, a arquitetura da fotografia é um conceito que pode servir para investigar determinados aspectos do ambiente construído, determinados modos de relacionamento de uma sociedade com o espaço da cidade. A estrutura visível, ao ser tensionada pela teia de invisibilidades que a condiciona, cria espaço para a construção de novos sentidos, de novos modos de se abordar o real. Assim, a *arquitetura da fotografia* não é uma construção eterna, mas uma arquitetura que *acontece* e que tem natureza efêmera, como um evento. Um evento que combina os vetores de força que se dirigem para fora (em direção ao referente) e para dentro da imagem (em direção ao real fotográfico) num impulso desestabilizador da experiência, por indicar um terceiro lugar, que está entre o real fotográfico e o referente da representação: o lugar dentro da atividade de imaginar.

4.5.1 A manufatura objetiva das paisagens de Burtinsky

A tensão entre estrutura visual e tecido invisível de relações é pertinente para analisar também determinadas imagens do fotógrafo canadense Edward Burtynsky, especialmente sua série *China* – cujas fotografias foram realizadas entre 2000 e 2005. Esse trabalho de Burtynsky é a base do documentário *Manufactured landscapes*, lançado em 2009, no qual o artista apresenta seu processo artístico e sua opção por câmeras analógicas de grande formato. Acredito que as exigências técnicas de estabilidade das câmeras analógicas viabilizaram, nessas imagens de Burtynsky, a construção de uma arquitetura *da* fotografia, que equilibra distanciamento e proximidade. Esse equilíbrio deixa implícito o engajamento do artista com a situação que ele representa, ainda que o próprio Burtynsky prefira não assumir publicamente seu engajamento, para que possa continuar fotografando os lugares. Com grande formato, as imagens do artista propõem grande descrição e expressão por meio de uma linguagem nítida e detalhada.

Na sequência de imagens sobre a Hidrelétrica das Três Gargantas (*Three Gorges Dam*, IMAGEM 4.14 e IMAGEM 4.15), Burtynsky representa o processo de construção do empreendimento em duas imagens com ponto de fuga central, que exploram dramaticamente as linhas convergentes da imensa estrutura dessa obra de engenharia. O céu nublado cria uma zona de fundo branco-acinzentada que, como nas imagens dos Becher, favorece o destaque da estrutura em primeiro plano e localiza, numa distância infinita, o fim do canteiro de obras, enfatizando sua dimensão sobre-humana. A presença de figuras humanas na plataforma de construção funciona como fator de escala que confere à edificação ainda mais monumentalidade. Os recursos utilizados para representação do espaço – ponto de fuga central, céu nublado no plano de fundo, nitidez e clareza da estrutura em primeiro plano – criam na imagem uma estrutura visual que infere uma rede de ideias e implicações teóricas, formando um cenário dentro do qual estão inclusos tanto o tempo presente (o da construção), como o futuro (a hidrelétrica). Dentro desse cenário se desenrola um drama da humanidade em busca do progresso por meio da dominação e da transformação da natureza em função das necessidades das civilizações em sustentar o sistema econômico no qual estão inseridas. É nesse sentido que as fotografias de Burtynsky não são mero registros da realidade, mas construções de um real fotográfico que pretendem abrigar certos tipos de experiência. Essas experiências tendem a gerar no sujeito um trauma no seu tempo presente sobre as possibilidades catastróficas de futuro implicadas dentro do real fotográfico – as imagens não são previsões de futuro da realidade objetiva, mas possibilidades catastróficas de futuro do tempo criado dentro do real fotográfico.

Fotografias documentais – como o próprio artista as defende –, as imagens de Burtynsky são uma prova de que esse tipo de imagem é também uma construção, longe de ser um mero registro da verdade ou o rastro da realidade tal qual ela se apresenta. Sobre as fotografias de Burtynsky, afirma Mark Knigwell:

Elas parecem, de relance, oferecer um registro “do que estava lá”. Mas elas conseguem também indicar o quão contingente, o quão construída, a revelação delas é. Apesar do evidente resíduo de escolha e subjetividade, elas vazam para além do enquadramento escolhido, indicando uma série de relações com aquilo que está fora da imagem: tempo, circunstâncias, eventos. O documentário é um tipo especial de ficção, uma ficção predicada num conceito explodido de verdade. As fotografias de Ed Burtynsky sobre a China ilustram essa instabilidade vividamente e em escala⁹¹ (KNIGWELL in BURTYNSKY, 2005, p. 17, tradução nossa).

Na continuação das imagens da usina Três Gargantas, Burtynsky representa a destruição das edificações atingidas pela instalação dessa usina hidrelétrica. Na fotografia da IMAGEM 4.16, o artista dá preferência para um plano mais fechado, que torna a representação do espaço um pouco mais próxima do olhar humano. Esse fechamento do plano é, ao mesmo tempo, uma diminuição da distância entre o fotógrafo e o objeto da representação que implica uma relação de proximidade na qual o artista compartilha o espaço com o referente. Ainda assim, o artista se mantém deslocado desse ambiente, e até certo ponto destacado daquela realidade, o que é possível perceber pela composição visual da imagem (edifícios quase inteiros aparecem sem distorção dentro do espaço da representação). A rígida estrutura dessa fotografia segue os mesmos princípios das duas imagens anteriores – frontalidade, paralelismo dos bordos da representação, valorização de pontos de fuga central, alto nível de nitidez e clareza da imagem – e permite ao artista construir um discurso descritivo e informativo sobre o referente que ele representa.

Tensionando essa estrutura visual, há uma malha de relações invisíveis que ficam sugeridas principalmente na presença dos sujeitos, homens e mulheres, alguns vestidos com equipamentos de proteção, como capacete e botas. Outros portam um simples vestido ou bermudas, como se estivessem em casa – e não estariam de fato? Afinal, os indivíduos que

⁹¹ Texto original: “They seem, at first glance, to offer simply a record of ‘what was there’. But they also manage to indicate just how contingent, and constructed, their revelation is. Though clearly the residue of choice and subjectivity, they spill beyond the frame, indicating a series of relations with what lies outside the image: time, circumstance, events. The documentary is a special kind of fiction, a fiction predicated on an exploded concept of truth. Ed Burtynsky’s China photographs illustrate this instability vividly, and at scale” (KNIGWELL in BURTYNSKY, 2005, p. 17)

aparecem na imagem são os antigos moradores dessas edificações – e são eles mesmos que operam a destruição, escolhendo nesse processo o que levam para a nova casa e o que deixam junto com o passado, nos escombros do antigo lar.

A iminência da queda de uma parede (IMAGEM 4.17), suspensa no olhar do sujeito que olha de volta para a câmera, congela o futuro. Tudo que restará da casa será um amontoado de pedras; e a família prepara, sobre os escombros da antiga sala de jantar, a sua última refeição naquela vila que um dia teria existido à beira do rio (IMAGEM 4.18).

A arquitetura *da* fotografia de Burtynsky – isto é, o espaço gerado pela estrutura visível da imagem e a malha invisível de relações que emerge dessa estrutura e a tensiona – constitui um espaço específico de experiência do trauma. Isso porque o tempo presente do real fotográfico aparece como a previsão catastrófica do futuro para a realidade de quem percebe a obra.

Essa previsão catastrófica da paisagem do futuro aparece também na sequência *Steel and coal*, integrante do trabalho *China*. A paisagem desértica da indústria do carvão e do ferro, que se estende para além do horizonte alcançável dos olhos (IMAGEM 4.19), tensiona a estrutura visual da fotografia com uma invisível relação entre o presente da imagem e o futuro da humanidade. Como se as montanhas verdes e o céu azul, que aparecem na tradição da fotografia de paisagem, tivessem sido substituídos num futuro próximo pelos montes de carvão preto e pelo céu cinza-esbranquiçado, a fotografia de Burtynsky constrói um espaço de experiência em que o deleite estético é contaminado pelo choque. Sob a condensação dos tempos presente e futuro, parece soar um alarme com relação às práticas exploratórias do homem e aos resultados dessas práticas para o planeta e para a humanidade.

Outra experiência de trauma que acontece nas arquiteturas das fotografias de Burtynsky refere-se ao fato de suas imagens revelarem o que deveria permanecer escondido, fazendo vir à superfície da imagem o lado submerso que sustenta as ideias progressistas modernas e a lógica exploratória da economia capitalista. Isso fica mais evidente na série *Manufacturing*, a sequência de imagens de manufaturas chinesas que integra o trabalho *China*. Repetindo as estratégias visuais que constroem, segundo um ponto de vista distanciado, uma estrutura rígida, estática e ordenada, Burtynsky representa numa das manufaturas (IMAGEM 4.20) uma via interna principal. O recurso ao ponto de fuga central enfatiza a organização do espaço da fábrica colocando em evidência as linhas convergentes. A via é dividida ao meio por uma

linha amarela, pintada no chão, que divide também ao meio a estrutura visual da fotografia. De cada lado da via, estão dois grandes blocos de funcionários, todos uniformizados com blusa amarela e calça escura. Esses blocos formam mais uma grossa linha convergente no ponto de fuga central. Outra linha importante nessa estrutura visual da fotografia é aquela também amarela da cerca que faz a proteção dos canteiros. Nos canteiros estão instaladas, equidistantes umas das outras, bandeiras amarelas com o nome da fábrica. Depois dos canteiros, uma larga faixa que também converge para o ponto de fuga central mostra os galpões de produção: todos amarelos. Esses elementos ocupam os dois terços inferiores da fotografia, sendo que, na porção superior, o céu nublado gera uma zona esbranquiçada, que, como nas imagens dos Becher, diminui as informações externas, isolando o objeto de um contexto – neste caso, isolando o ambiente da fábrica do seu entorno. Assim, o artista reforça a ideia de que a estrutura visual da imagem constitui um universo próprio – como a fábrica, que também constitui um universo próprio, regido por suas próprias leis, ordenado segundo suas regras, organizado segundo suas cores. Tensionando essa estrutura visual emerge uma rede de relações de poder, na qual as cores, a uniformização, a repetição e a monotonia são estratégias visuais e espaciais para manter o controle dos funcionários. Num processo de submissão voluntária, os funcionários fazem uso de um espaço homogêneo, que oprime qualquer manifestação de individualidade.

Num díptico construído por fotografias realizadas internamente num dos galpões de produção (IMAGEM 4.21), Burtynsky explora o espelhamento das condições externas no ambiente interno da fábrica. As esteiras de trabalho marcam horizontalmente o espaço, cujas linhas novamente convergem para um ponto de fuga único em cada imagem, porém agora deslocado do centro. As esteiras de produção ocupam quase três quartos das imagens, sendo que, nos planos posteriores, as linhas agrupam-se umas sobre as outras, reforçando a extensa dimensão longitudinal do pavilhão e o número elevado de esteiras de produção. A monotonia e a repetição que caracterizam a arquitetura desse espaço – cuja estrutura de sustentação vertical multiplica-se também ao infinito em direção ao ponto de fuga – refletem a expansão da atividade igualmente monótona e repetitiva dos funcionários. Cada funcionário, responsável por uma função exclusiva dentro do processo seriado de produção, realiza a mesma operação durante todo o turno de trabalho. Os uniformes amarelos, nos primeiros planos, espalham-se como pontos luminosos contra um fundo verde-azulado. Em direção aos últimos planos da

imagem, essa diferenciação não acontece mais, e tudo que se vê é uma confusa massa de elementos indistintos.

A estratégia de representação baseada num ponto de fuga único é recorrente nas fotografias de Burtynsky – especialmente nas manufaturas chinesas –, e tende a gerar imagens que pretensamente dominam a visualidade do espaço ou o sintetizam numa tomada dramática. Além disso, o grande campo de profundidade utilizado permite uma experiência de ilusão visual que incrementa as dimensões do espaço da realidade objetiva em direção ao infinito fotográfico. Nesse infinito fotográfico, próximo ao ponto de fuga, já não é possível distinguir os elementos que aparecem no primeiro plano, pois, no horizonte do trauma, só restam manchas de cores sobre formas indiscerníveis.

A experiência do trauma nas fotografias de Burtynsky é sediada na sua arquitetura da fotografia. Isso porque o trauma acontece no embate entre o movimento espiralar dos olhos dentro do real fotográfico criado por Burtynsky e o movimento retilíneo dos olhos em direção ao referente. O movimento espiralar dos olhos, isto é, a fruição da fotografia como obra que constrói sua própria realidade, tende a promover uma experiência estética de deleite, propiciada por uma estrutura visível criada por Burtynsky. Essa estrutura visível tende a revelar composições equilibradas, ricas em elementos variados que conformam distintas zonas de cor e de modos de relações entre formas. O movimento retilíneo dos olhos, isto é, a relação que se estabelece entre a representação e seu referente na realidade objetiva, tende a promover o confronto do deleite estético do real fotográfico com os princípios éticos do ser humano. Assim, o componente do movimento do olhar fotográfico que vai em direção ao referente contamina o deleite estético vivenciado na espiral do real fotográfico com uma mistura de temor e culpa. Temor e culpa emergem diante da fotografia que é, ao mesmo tempo, construção de uma visibilidade estética e discurso descritivo de uma determinada realidade objetiva. Se a estrutura visível da fotografia de Burtynsky é equilibrada e exitosa nas suas composições, a leitura denotativa dessa estrutura como registro da submissão de milhares de trabalhadores a condições espaciais e laborais marcadas pela monotonia, pela repetição exaustiva e pela total ausência de liberdade criativa ou independência intelectual é, no mínimo, chocante. Ou traumática. Mas é sabido que são condições sub-humanas necessárias para a manutenção da cultura do consumo regida pelo descarte e pela substituição, uma das bases da atual economia mundial. Ao promover esse lugar de experiência no qual a realidade

é esteticizada na construção fotográfica, Burtynsky não necessariamente denuncia essas condições. Ele mostra, exhibe, dá a ver essas condições, mas de um modo quase cruelmente belo.

Assim, as imagens de Burtynky promovem uma experiência do trauma que se relaciona com a previsão do futuro, como se as imagens fossem cristalizações de um futuro catastrófico determinado pelo presente. Elas promovem também outra experiência do trauma, que se relaciona com a exposição de um imaginário subterrâneo, recalcado pela sociedade, mas que sustenta, nessa mesma sociedade, a cultura do descarte, da substituição e do consumo. Um imaginário que tende a permanecer desconhecido, renegado, ignorado, submerso sempre que alguém confunde direito ao consumo com conquista de liberdade cívica – e que permanecerá rejeitado enquanto renunciarmos tratá-lo como problema global, e não como absurdos éticos locais. Assim, ao representar de modo belo esse imaginário que é sujo, as imagens de Burtynsky não deixam claro qual o propósito delas e provocam pensamentos sobre a estetização da política, ferramenta do sistema político nazista, e sobre uma espécie de estetização da economia, como parece acontecer agora. Conforme coloca Knigwell:

O impacto geral é de uma mistura alquímica, com força estética e consciência política permeando e negociando um com o outro (...). O resultado é uma fascinante confusão. Não podemos finalmente decidir o que a imagem quer, qual é o seu propósito. Não podemos decidir, sequer, o que queremos da imagem! E isso não é necessariamente um fracasso, não porque a mera confusão é de algum modo independentemente interessante, um fim em si mesma, como os primeiros documentaristas de celebridade sugeriram, mas porque isso gera, digamos dialeticamente, novas ideias sobre nossa relação com a tecnologia, com a beleza, com a produção e o consumo. Com a lógica do excesso⁹² (KINGWELL in BURTYNSKY, 2005, p. 18, tradução nossa).

Em outra imagem dessa sequência (IMAGEM 4.22), Burtynsky representa a fachada posterior de uma edificação habitacional revestida de cerâmica branca com detalhes de cor rosa. A estrutura da imagem – que mistura a frontalidade e o paralelismo dos bordos da representação com as linhas da edificação – evidencia a rigidez e a compacidade da estrutura arquitetônica, criando, por meio do edifício, uma grelha central na imagem. O céu nublado gera uma zona

⁹² Texto original: “And yet, the overall impact is still one of alchemical mixture, with the aesthetic power and political awareness permeating and negotiating with each other (...). The result is a fascinating confusion. We cannot finally decide what the image is up to, what its purpose is. We can’t decide, perhaps, what we want from the image! And this is not necessarily a failing, not because mere confusion is somehow independently interesting, an end in itself, as those earlier celebrity documentations suggested, but because it generates, let us say dialectically, new insights about our relations to technology, to beauty, to production and consumption. To the logic of excess” (KINGWELL in BURTYNSKY, 2005, p. 18).

cinza-esbranquiçada, que ocupa quase metade da fotografia e valoriza os elementos de primeiro plano, isolando o objeto principal de referências externas por meio de uma redução das informações do contexto. Peças de roupas estão penduradas em cada uma das aberturas dessa grelha, possivelmente varandas ou balcões de áreas de serviço. As peças de roupa em cada balcão tendem a repetir os tons de rosa, branco e *jeans*. Trata-se de uma edificação para funcionários de uma mesma empresa e muitas das peças de roupas são seus uniformes. Dessa estrutura visível, representada por Burtynsky, emerge a sugestão invisível de que os instrumentos de controle, como a padronização do vestuário de trabalho, se espalham do espaço público da fábrica para o espaço privado do apartamento e, com isso, contaminam os hábitos e o cotidiano dos trabalhadores, segundo uma continuidade reguladora na qual não há diferenciação entre público e privado, entre ambiente da casa e ambiente do trabalho. O modo de viver e habitar o espaço, seja ele público ou privado, aponta para relações invisíveis que tensionam a estrutura visível da imagem. Esse modo aparece condicionado pelas regras de homogeneização e redução das diferenças, ditadas pelas manufaturas. Essas regras expandem um sistema de controle que transforma a comunidade de homens e mulheres que servem à produção chinesa de bens de consumo numa massa compacta, tão rígida e inexpressiva como a arquitetura presente na estrutura visível dessa fotografia.

Em outra sequência de imagens de *China*, chamada *Urban Renewal*, Burtynsky explora outro lado escondido do imaginário da sociedade de consumo ao tematizar as transformações urbanas ocorridas na China, em função da sua entrada na economia mundial. Nessa série, o artista privilegia os grandes centros urbanos e a expansão de empreendimentos imobiliários de grande porte em áreas anteriormente ocupadas por edificações tradicionais da classe operária chinesa (IMAGEM 4.23 e IMAGEM 4.24). Substituindo a horizontalidade e a organização labiríntica por uma aglomeração vertical e ortogonal, as grandes cidades chinesas absorvem os modelos ocidentais de verticalização dos assentamentos e importam também referências neoclássicas, como frontões triangulares ou entablamentos abobadados. Por meio de estratégias distintas, a monotonia e a homogeneidade, que marcam os ambientes das manufaturas chinesas, expandem-se para os centros urbanos.

Quando não são as torres de apartamentos, são as casas pré-fabricadas com telhados de duas águas, mansardas e balcões com balaustradas que substituem as habitações precárias, de um pavimento e cobertura de fibrocimento (IMAGEM 4.25). Panos de vidro refletem processos

de gentrificação e de ocidentalização, enquanto os andaimes de bambu referenciam técnicas nacionais: os processos urbanos, que parecem absorver os antigos moradores como mão de obra barata, provocam, num misto de técnicas e tecnologias, um resultado final maquiado por revestimentos que imitam tijolos e pedras.

Em todas as imagens da série, ocorre, como apontado inicialmente, a criação de um espaço de experiência traumática. Há o trauma da previsão de um futuro catastrófico, quando a recriação do presente da realidade objetiva funciona na imagem como a previsão de um futuro catastrófico; e há também o trauma da emersão do recalque social na superfície da imagem, quando a fotografia propõe explorar aquilo que está escondido, a face perversa que sustenta a cultura do consumo, do descartável, da substituição.

4.5.2 A construção subjetiva dos interiores de Woodman

Diferentemente de uma tradição fotográfica como a de Gursky, até certo ponto compartilhada por Struth e mesmo por Burtynsky, os trabalhos da artista americana Francesca Woodman (1960-1981) chamam atenção para outra experiência da relação entre fotografia e ambiente construído. A experiência que os trabalhos de Woodman tendem a promover busca explorar o lugar do corpo na sua relação com a arquitetura, por meio de estratégias de representação que retomam os aspectos discutidos em torno do princípio unificador do olhar de transparência e opacidade, de visibilidade e invisibilidade. Abordar as fotografias de Francesca Woodman por meio da chave conceitual de arquitetura da fotografia possibilita ver emergir em suas imagens gestos fotográficos que reagem à *en-formação*⁹³ do sujeito pelas formas e pelos limites da arquitetura onde ele existe, mostrando uma relação visceral entre o corpo e o ambiente que o acolhe.

Em “Space²” (IMAGEM 4.26), a estrutura visível da fotografia é simples e sintética: trata-se de uma imagem frontal, com um pequeno desequilíbrio da linha do horizonte para a direita. A artista posa de frente para a câmera, entre duas janelas e de costas para uma parede de fundo. Ela está fora do centro da imagem, ocupando o campo visual levemente à direita, e sob seus pés convergem as linhas paralelas presentes no piso – são as juntas de dilatação das madeiras

⁹³ O termo *en-formação* é empregado na acepção utilizada por Stéphane Huchet no livro *Intenções espaciais* (2012). Com ele, o autor destaca as expansões de campo da arte, especialmente nas décadas de 1960-1970. Ver MORTMER, 2013.

interrompidas pelo rodapé que emoldura o plano vertical da parede. A artista cobre sua nudez com largos pedaços soltos do antigo papel de parede que ainda recobre parte das superfícies da sala. O ambiente, um cômodo de alguma edificação antiga, apresenta um avançado estado de degradação, com largas rachaduras, visíveis manchas na parede, descolamento de revestimentos, ressecamento de esquadrias, apodrecimento das madeiras.

O fato de tratar-se de um autorretrato, como a maior parte das imagens de Woodman, importa menos do que a construção de uma subjetividade feminina que tende ao universal; o fato de tratar-se de um apartamento específico em Rhode Island, Providence, Estados Unidos, importa menos do que expressão de um interior abandonado. Ao envolver o corpo feminino jovem e nu com o revestimento decorativo que se solta das paredes degradadas, a artista esconde sua identidade e seu sexo. Explorando a visibilidade da fotografia por meio de recursos de invisibilidade, a artista não impede, ainda assim, a identificação da subjetividade feminina. O contraste entre a degradação do ambiente e a juventude da jovem torna evidente a passagem do tempo e o envelhecimento do corpo arquitetônico. Desse jogo de opostos entre o novo e velho, outros pares de pensamento emergem: dentro e fora, em cima e embaixo, antes e depois, animado e inanimado, feminino e masculino, visível e invisível.

A subjetividade feminina da fotografia se veste de superfícies florais, como se assim se vestisse de espaço. Vestir-se de espaço poderia ser um modo de alcançar outra identidade, uma identidade mais estável e menos mutável, mais perene e menos volúvel. Nesse desejo por confundir-se com o espaço, ou de se esconder nele ao mimetizar-se com ele, a fotografia de Woodman, no entanto, não anula a presença do corpo feminino. Existe um desejo latente de misturar-se a outro corpo – o corpo da casa – ao vestir-se de espaço. Mas não existe anulação do corpo feminino, já que o desejo aparece na medida em que sua impossibilidade de realização é reiterada, evidenciando a separação entre as duas instâncias. Essa separação devolve ao sujeito sua condição, seu rosto e sua identidade, mas não aplaca o desejo de criação de um novo lugar de existência. Um lugar onde corpo arquitetônico (corpo masculino?) e corpo feminino se misturam, se envolvem, numa estrutura contínua, que é ora superfície construída ora pele, ora flores ora costelas, ora rachaduras ora umbigo. Sobre essa continuidade, Francesca Woodman escreve no seu caderno #6, sem data:

Sou interessada pelo modo como as pessoas se relacionam com o espaço. O melhor modo de fazer isso é capturar as interações delas com os limites desses espaços. Comecei a

fazer isso com imagens de fantasmas, pessoas desaparecendo dentro de uma superfície plana – i.e. tornando-se a parede sob o papel de parede ou uma extensão da parede por sobre o piso (WOODMAN, 2006, s.p., tradução nossa).

Tornar-se espaço, fazer-se espaço é um dos desejos da subjetividade feminina que aparece na obra de Woodman. O interesse dessa artista não está propriamente no espaço puro, mas em como as pessoas se relacionam com ele. Por isso, a representação do espaço construído em suas fotografias nunca aparece sem a presença subjetiva, que é constantemente provocada pelos limites entre lugares, entre corpos, entre elementos. O corpo é desafiado diante da presença do espaço e, como acontece em “Space²”, esse embate resulta na presentificação do tempo – fator que reúne e separa –, condicionante irrevogável contra o qual não existe luta.

O envolvimento do corpo com superfícies de espaço acontece também em outra fotografia de Woodman, identificada pelo texto que ela escreveu na ampliação original: “Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands” (IMAGEM 4.27). Trata-se também de uma imagem frontal, provavelmente realizada no mesmo ambiente da fotografia analisada anteriormente. Nesta, porém, a artista se posiciona de costas, de costas para a câmera, envolvendo o dorso com pedaços do papel de parede que cobrem seu corpo nu. Se, na imagem anterior, o corpo feminino e o papel de parede apareciam ambos de frente para a câmera, escondendo os seios e o sexo com os motivos florais da superfície de papel, nesta ambos estão de costas, ficando visíveis somente seus versos.

Sem revelar o rosto – como na fotografia analisada anteriormente –, o sujeito feminino se veste novamente de espaço, mas dessa vez ele se descola da superfície da parede para criar um novo lugar dentro do ambiente, que é constituído de pedaços de espaço e de corpo ao mesmo tempo. Com o rosto virado para o chão, as mãos espalmadas da artista pressionam a parede. Conforme Woodman escreveu na ampliação, não é mais preciso traduzir: as notas dessa nova musicalidade espacial formada entre corpo feminino e corpo arquitetônico escorrem das mãos para a parede, da parede para as mãos, numa renovação contínua do desejo de superação dos limites entre essas instâncias na medida em que esse mesmos limites são reafirmados pela impossibilidade de realização do desejo. Nessa imagem, a realidade criada pela fotografia torna ainda mais evidente que a relação proposta entre corpo e espaço não resulta na anulação do corpo pelo espaço. Trata-se antes de uma relação visceral de continuidade entre um e outro que permite criar novas formas de relacionamento com o real.

Essas novas formas de abordagem do real – novas formas de experiência do espaço construído – acontecem por meio do corpo-arquitetura ou do feminino-arquitetônico que a artista cria no real fotográfico. As novas formas de abordar o real experimentam os limites que separam o corpo do espaço, ultrapassando-os cada vez que são reafirmados e mantendo constante o desejo de torná-los indiscerníveis, de desconhecer onde termina um e começa outro, de misturar onde o sujeito se torna espaço e onde o espaço se torna sujeito.

Em “House #4” (IMAGEM 4.28), Woodman desloca a moldura da lareira para criar numa nova condição espacial para o corpo, deslocando assim também a referência da perspectiva da imagem. O alinhamento do campo visual acontece entre os bordos da representação e a moldura já deslocada de seu lugar original, e não mais seguindo a lei da frontalidade, como nas imagens anteriores. Assim, o elemento espacial deslocado – a moldura da lareira – ganha importância sobre o ambiente onde ela estava instalada, atribuindo ao espaço criado na fotografia um novo sentido de orientação derivado da experimentação do corpo com os limites físicos da casa. Novamente o corpo feminino, sem mostrar o rosto, testa seus limites com relação às barreiras espaciais. Dessa vez, o movimento é mais agressivo e confrontador do que propriamente de acolhimento e resguardo entre arquitetura e sujeito. Ao desmontar objetos fixos, a artista desafia as convenções de uso do espaço e utiliza convenções da representação (paralelismo entre bordos da representação e moldura da lareira) para chamar atenção às espacialidades que ela cria, e não propriamente ao espaço tal qual ele se apresenta na realidade objetiva.

A repetição da estratégia de dar forma ao espaço pelo corpo e dar forma ao corpo pelo espaço reitera nessa atividade da artista o desejo de criar um lugar de identidade, de existência do sujeito, que busca ser outro, a partir do encontro com o espaço. Um encontro que pode ser de acolhimento e que é muitas vezes de conflito com as convenções de uso ou de apropriação dos espaços. Esse conflito é evidente, por exemplo, em “Space²” (IMAGEM 4.29), outra fotografia da série, na qual uma porta, deslocada para o centro de cômodo, pressiona o corpo feminino. Elemento de divisão dos espaços, a porta, ao ser deslocada, perde sua função de divisão entre ambientes, mas continua sendo um símbolo opressivo definidor de limites. Em outras imagens dessa mesma série (IMAGEM 4.30 e 4.31), o corpo feminino aparece dentro de uma caixa de vidro, pressionado contra uma das superfícies, e um outro corpo, masculino, fora da caixa, observa os movimentos do feminino para conseguir existir dentro do espaço

delimitado que lhe cabe. O corpo se sujeita à *en-formação* do espaço e, ao mesmo tempo, tenta resistir a ela, testando novamente os limites entre a pele e as superfícies que formam um ambiente, como se fosse possível explodi-las para uma nova forma, que seria uma nova forma de vida, talvez o desejo mais genuíno de Francesca Woodman. Em duas outras imagens sem título, realizadas em Rhode Island, Providence, entre 1975-78 (IMAGEM 4.32 e 4.33), Woodman posiciona o corpo feminino em ambientes inesperados, como dentro de armários ou misturado a animais empalhados. Esse posicionamento do corpo em lugares de desconforto e de agonia remete a uma sujeição do feminino às ordens do espaço, uma predisposição do corpo em se sujeitar aos mais diversos tipos de relação com o espaço. Essa sujeição acontece justamente em prol de sua própria superação para criar, a partir de um desejo de continuidade entre corpo e arquitetura, um lugar que acolha a possibilidade de formação de uma identidade. Essa me parece uma importante e delicada chave de leitura da obra de Woodman.

O historiador da arte George Barker analisa a relação de Francesca com o espaço nos seguintes termos:

O que pode fazer o trabalho de Woodman único, uma completa transformação do contexto do qual ela emerge, é que sua leitura do engajamento do Minimalismo com o espaço torna isso um modo excessivo e desesperado mais do que uma euforia da experiência do corpo. Que alguém possa se conhecer, que alguém seja constituído por uma transformação constante e móvel de sua própria experiência sensorial do espaço e da interação com objetos: esse é o projeto utópico da fenomenologia e do Minimalismo, contato que o Minimalismo seja fenomenológico. Isso é precisamente o que alguém como Matta-Clark começou a desafiar ao tornar tais explorações espaciais experiências de excesso e de perda: vertigem, náusea e desorientação. Para Woodman transformar esse projeto em modelo fotográfico em oposição ao escultórico é seu grande passo⁹⁴ (BAKER et al., 2003, p. 65, tradução nossa).

Baker percebe, ao revisitar o trabalho de Francesca Woodman em 2003, que a intensidade da relação que Woodman propunha com o espaço era da ordem de outros movimentos artísticos que aconteciam também na década de 1970, mas com o desafio de criar um produto

⁹⁴ Texto original, na íntegra: “What might make Woodman’s work unique, a complete transformation of the context out of which she emerges, is that her reading of Minimalism’s engagement with spaces flips it into an excessive, desperate mode rather than a euphoria of bodily experience. That one can know oneself, that one is constituted in a constant, mobile transformation of one’s own sensory experience of space and interaction with objects: this is the utopian project of phenomenology and Minimalism, inasmuch as Minimalism is phenomenological. Now this is precisely what someone like Matta-Clark began to challenge by flipping such spatial explorations into experiences of excess and loss: vertigo, nausea, and disorientation. For Woodman to transfer that project to a photographic as opposed to a sculptural mode is a major step” (BAKER et al., 2003, p. 65).

eminentemente de natureza fotográfica. Ao relacionar o trabalho de Woodman ao de Gordon Matta-Clark, Baker chama atenção para os aspectos palpáveis e ruinosos dos trabalhos de ambos, para a relação que ambos tinham com a temática do espaço, e tenta evidenciar a singularidade do trabalho de Woodman na sua proposição de tratar temas que evocam a experiência do corpo no espaço, fotograficamente e não escultoricamente. Baker continua: “É isso o que torna difícil reduzir o trabalho de Woodman a um sincero registro da experiência do corpo e daquela autobiográfica, a uma simples documentação do *self*. Para dizer o mínimo, ela estava documentando os limites da experiência do corpo, a impossibilidade de constituir esse *self*.”⁹⁵ (BAKER et al., 2003, p. 65, tradução nossa).

As quinas e cantos do espaço físico também são protagonistas em várias das fotografias que Woodman realiza ao longo da sua trajetória. O canto – isto é, a espacialidade gerada pelo encontro de superfícies que formam um ambiente dentro do ângulo de 90 graus – já aparece como espaço atrator e *en-formador* do corpo em algumas imagens anteriores, como a #5, da série *Polka Dots*, de 1976 (IMAGEM 4.34). Nessa imagem, Woodman esgueira seu corpo pela parede, em direção ao canto, contorcendo-se para caber dentro do enquadramento da representação. O desconforto do corpo para “aparecer” dentro do quadro do real fotográfico sugere o desconforto da sua relação com aquele espaço, o do canto. Na mesma série, a ausência do canto em outras fotografias libera o corpo de qualquer formatação ou desconforto, atribuindo-lhe maior liberdade de expressão, o que a artista indica com uma forte carga de sedução na imagem ao desvelar um dos seios sob o vestido (IMAGEM 4.35).

A ideia de força de atração anuladora, presente na espacialidade gerada pelo canto ganha literalmente corpo numa fotografia sem título, realizada no período de estada da artista em Roma (1977-78). Isso acontece por meio da representação da mão de um homem que emerge de um buraco numa das paredes do canto de um cômodo. A mão atrai o corpo feminino para aquele lugar e em vão esse corpo tentará retirar-se posteriormente de lá. O canto, no imaginário de Woodman, é um lugar de força de anulação, remanescente de um imaginário marcado por punições. Em outras duas imagens anteriores, datadas de 1976, Woodman aparece novamente no canto de um cômodo, com o corpo nu, portando calçados, sentada numa cadeira branca. Sobre o piso estão depositados sedimentos brancos – possivelmente

⁹⁵ Texto original: “This would also be what makes it so hard to reduce Woodman’s work to a sincere recording of bodily experience, to a simplistic documentation of the self. If anything, she was documenting the limits of bodily experience, the impossibility of constituting the self” (BAKER et al., 2003, p.65).

neve que entra pela janela aberta – e se vê no chão a marca de um corpo. Na primeira das imagens, Woodman tem as mãos entre as pernas, os seios à mostra, o olhar se dirige diretamente para a câmera. A marca do corpo no chão e a postura da artista na cadeira sugerem a cena de um crime do qual vemos na fotografia o único suspeito, que é a própria jovem. Mas quem morreu foi quem mesmo matou? O corpo que marca o chão e que sugere o crime não é o mesmo daquele sentado na cadeira, enquadrado no canto, com olhar desolado de culpa, as mãos envergonhadas entre as pernas? O canto abriga, assim, um cenário de angústia, de iminência da punição. Ao mesmo tempo, se a marca é criação da artista, resultante dos contornos de seu próprio corpo, ela divide o espaço da representação com a criatura, a própria artista, criando uma vertigem de referenciais: a marca no chão é rastro do corpo de Woodman, bem como a fotografia é rastro de toda aquela criação. Rastro do rastro, índice do índice.

Na série *Self deceit*, que a artista realiza durante sua estada em Roma, o canto aparece novamente como espaço opressivo, que remete ao imaginário ocidental de lugar dos castigos e das punições. Esses aspectos aparecem nas fotografias “Self deceit #3” (IMAGEM 4.36), na qual a artista se coloca no canto, contra a parede, de costas para a câmera, e “Self deceit #5” (IMAGEM 4.37), na qual ela se debate no mesmo lugar contra uma superfície de espelho, evitando o reflexo de sua própria imagem. Em ambas o espaço do canto parece ameaçar a identidade do sujeito – uma ameaça de desaparecimento.

Ao contrário dos cantos, as quinas – espacialidades abertas, formadas pelo encontro de superfícies que abrem um ângulo de 270 graus – tendem a aparecer nas fotografias de Francesca Woodman como lugares de descoberta, do vir a ser, da potência de existir. Em “Self deceit #1” (IMAGEM 4.38), é uma quina que abriga, por exemplo, o encontro do corpo com o espelho, o que permite vislumbrar uma possibilidade de identidade do feminino por meio do reflexo da imagem. A quina, nessa fotografia, é o lugar do “ver a si próprio” por meio do encontro com outro, sendo esse outro uma cristalização visível do próprio eu, isto é, a imagem na superfície espelhada. Em outras imagens de Francesca datadas do mesmo período, como numa fotografia de 1978 sem título, também realizada em Roma, a quina guarda uma descoberta do universo feminino, da sedução e da sexualidade implícitos nas formas da flor de copo de leite, que a artista coloca apoiada numa das paredes do espaço enquadrado pela fotografia, enquanto recosta-se na outra parede representada na composição.

Sobre a presença do feminino e da sexualidade nos trabalhos de Francesca Woodman, Betsy Berne relata:

Francesca estava simplesmente fazendo seu trabalho, e esperava que ele fosse provocar e importunar, levantar questões e sugerir respostas, e refletir a ambivalência sobre ser mulher e muito mais do que isso. Assim como quando ela fazia sua rotina/performance toda femme-fatale com os homens (o que era algo para ver!), era de um modo tão caricato, obviamente um ato consciente que ela assumia que todo mundo entenderia a piada, porque, acredite, o cabelo louro comprido e a voz altamente feminina e o batom vermelho e os, bem, digamos modelitos sedutores cobriam para alguém muito difícil⁹⁶ (BERNE in WOODMAN, 2006, p. 247, tradução nossa).

Nas relações que propõe com o espaço construído, especialmente em interiores deteriorados, acontece uma coincidência entre descoberta da sexualidade e descoberta do espaço, entre a busca por uma identidade do corpo feminino e a exploração dos ambientes e das ambiências possíveis na relação do corpo com o espaço.

Além dos cantos e quinas, Woodman explora insistentemente as formas angulares que resultam da relação do corpo com elementos diversos. Essas formas constituem a criação de novas geometrias espaciais, resultantes da relação entre corpo e objetos, corpo e ambiente, criando novos lugares de existência. Esse aspecto é explorado numa série de imagens sem título realizadas em MacDowell Colony, em Peterborough, New Hampshire, em 1980. Nessa série de 11 imagens, dispostas em formato circular, a artista investiga modos de relação do corpo com uma esfera. A posição dos braços e das mãos da modelo se altera em função da relação criada com a esfera e o espaço onde essa relação acontece, de modo que a forma do

⁹⁶ Betsy Berne apresenta um relato bem interessante e pertinente sobre a relação de Woodman com o feminismo. Ainda que o feminismo não seja focado na análise da obra de Francesca que faço nesta tese, vale a pena transcrever na íntegra o parágrafo de onde retirei o excerto para a citação: “And then there was the ‘feminist’ question: to be or not to be. The truth is, it was a moot point, or rather a moot question. We were at the very beginning of a generation who were feminists as a matter of course; we were ungrateful wretches who took it for granted. If anything, Francesca felt guilty that she wasn’t a ‘real’ feminist, even though of course she was, simply because she was a woman who took herself and her work seriously. There was no need to discuss it or to parade feminist theory in obvious self-conscious visuals. Francesca was simply doing her work, and hopefully it would provoke and tease, raise questions and suggest answers, and reflect ambivalence about being a woman and much more than that. Just as when she used to her whole femme-fatale routine/performance with men (which was something to behold), it was much ludicrous, obviously self-conscious act that she assumed everyone would get the joke, because, believe me, the long blonde hair and the high feminine voice and the red lipstick and the, well, let’s say, coquettish ensembles covered for one tough customer. I remember Francesca saying to me, ‘You have to admit there’s something questionable about women who have long blonde hair to the waist past the age of seventeen.’ (‘And who would you be referring to?’ I replied, at least I think I did). I also remember a discussion we had about Eva Hesse. In her classic catalogue, Lucy Lippard had said something along the lines of ‘if only Eva Hesse had lived long enough to be a feminist, well then she wouldn’t have been depressed’. I remember Francesca shaking her head, saying glumly, ‘As if that would have helped’” (BERNE in WOODMAN, 2006, p. 247).

corpo é afetada diretamente pela natureza da relação entre corpo, objeto e ambiente ao redor. Dessa relação é que Francesca Woodman cria o real fotográfico da imagem, esse novo lugar – cujas formas aparecem a partir da tríade corpo, esfera e ambiente – que não existe fora da fotografia, fora da imagem e da construção que Woodman realiza para fazê-lo coexistir sob novos contornos. A circularidade do formato de apresentação escolhido pela artista remete à circularidade do objeto, sendo que, nessa circularidade, são pontuados dois extremos, inferior e superior, nos quais a esfera é representada sobre uma superfície, sem relação com corpo feminino. Esses dois extremos remetem aos extremos de um marcador de relógio de ponteiros, implicando uma ideia de tempo no movimento rotacional entre as fotografias da composição e uma possibilidade contínua de recomeço, como se essa investigação da relação entre objeto e corpo enquanto criadora de novas espacialidades compartilhadas não tivesse um fim – como de fato não é possível prever que tenha.

Outro trabalho de Woodman que investe na relação entre a geometria, como disciplina abstrata, e as formas desordenadas da geometria do corpo aparece num de seus livros de artista, *Some disordered interior geometries*, de 1980-81 (IMAGEM 4.39). Nesse projeto, Francesca utiliza como suporte um antigo livro de exercícios de geometria, que ela teria encontrado em Roma e que datava do século XIX (WOODMAN, 2006, p. 238-239). Woodman dispôs pequenas fotografias impressas em papel e algumas imagens feitas em filme transparente ao longo das páginas do caderno de exercícios, criando assim um espaço de diálogo entre o tema de seus trabalhos e o tema referenciado no suporte que ela escolheu para apresentar as imagens. A leitura das fotografias é contaminada pela leitura do substrato da imagem, aquilo que está sob ela, nas suas margens, ou que às vezes a atravessa – nas imagens feitas em transparência.

As relações do corpo com o espaço, conforme construídas por Francesca Woodman, tendem a aparecer insistentemente como relações de transformação, de metamorfose, que vislumbram uma ideia de continuidade muito mais do que de separação entre as duas instâncias. No universo de Francesca, corpo e espaço se *en-formam* continuamente, pois só passam a existir no real fotográfico que ela cria a partir do momento que se colocam em relação, evidenciando a inseparabilidade das duas instâncias. A criação do real fotográfico é o modo como Woodman representa a realidade filtrada pela sua mente, como ela mesma deixou registrado nos seus cadernos: “A fotografia é muito conectada à vida. Eu tiro fotos da realidade como

filtrado pela minha mente. Tudo isso é conectado de modo muito indistinto”⁹⁷ (WOODMAN 2006, s.p., tradução nossa).

A intensidade do real fotográfico que ela cria tende a fazer predominar o movimento espiralar dos olhos para dentro desse real, mais do que para fora dele. Nesse sentido, ainda que os referentes sejam identificáveis – o corpo da artista, os elementos, os interiores –, suas imagens tendem à opacidade, pois constituem uma realidade fotográfica que captura os olhos na sua espessura própria, no seu mundo próprio, no seu universo particular.

As contorcidas e esfumaçadas figuras nas suas fotografias (e aquelas que encaram tão fortemente que é impossível olhar para outro lugar), capturam uma sabedoria desoladora para além dos seus olhos, como a de uma senhora cansada que já viu muito e, simultaneamente, da doce inocência de uma pré-adolescente – e tem então uma esperteza ardilosa que somente uns poucos parecem perceber (BETSY in WOODMAN et al., 2006, p. 247).

A artista – ao reduzir os elementos de que se utiliza nas suas representações, entre os quais estão objetos do cotidiano, espaços abandonados, e o próprio corpo feminino – trabalha na construção de uma linguagem que tende ao universal. Essa linguagem, com elementos e sintaxe próprios do real fotográfico que Woodman cria, é ao mesmo tempo largamente acessível dentro do imaginário ocidental.

Numa série de fotografias sem título, de 1976, a ideia de criação de um real fotográfico que consiste num novo espaço de experiência fica evidente na interferência que a artista faz nas imagens com um marcador preto (IMAGEM 4.40). As experimentações do corpo no espaço vazio do apartamento ganham novas dimensões a partir do desenho de *frames*, enquadramentos que constituem outros ambientes, inexistentes na realidade objetiva, mas visíveis e abertos à exploração dentro da espessura do real fotográfico criado por Woodman. Numa das imagens dessa série, Francesca está deitada no canto formado entre duas paredes, imitando com o corpo a angulação do ambiente. Novamente o canto aparece como um lugar de condicionamento do corpo que tende à anulação do sujeito por meio da *en-formação* do mesmo segundo suas regras geométricas. Fora desse lugar, o corpo se movimenta no cômodo inventando novas espacialidades com as arestas desenhadas por Woodman.

⁹⁷ Texto original: “Photography is too connected with life. I take pictures of reality as filtered through my mind. All these are too instinguish connected” (sic) (WOODMAN, 2006, p. 252).

Ao abordar os trabalhos de Francesca Woodman a partir da ideia de criação de um lugar de experiência que é uma arquitetura da fotografia, argumento que as estratégias processuais que a artista utiliza, como a intervenção com marcador preto, o suporte de livros antigos, as montagens de cenários, as próprias encenações em interiores, aparecem como recursos para construção de uma visibilidade. Mas uma visibilidade cuja experiência acontece necessariamente vinculada a uma rede invisível de valores tensionados entre uma ética de trabalho puritana e um puro regozijo com os prazeres voluptuosos da vida, entre a geometria matematicamente ordenada dos espaços que herdamos e as desordens interiores, que resistem sob a forma de novas espacialidades para formação da identidade do sujeito.

4.6 Considerações finais sobre o princípio do olhar ou a arquitetura da fotografia

Um dos três nós de tensão a organizar o que chamei de *campo em expansão* entre fotografia e arquitetura, o olhar reúne práticas artísticas que, ao representar ao espaço construído, colocam em evidência a construção de um espaço de experiência, que denominei arquitetura da fotografia. Essa construção se dá por meio do olhar fotográfico, que implica um movimento retilíneo dos olhos em direção ao referente da representação, bem como um movimento espiralar para dentro do real fotográfico criado pela fotografia.

O movimento retilíneo está relacionado com uma estrutura visível da imagem que seduz os olhos do observador. A capacidade de sedução da imagem aparece, segundo sugerido por Lacan, vinculada à exibição da imagem, com os atributos de sua estrutura visível. Esse movimento retilíneo do olhar fotográfico, considerado isoladamente – ainda que não aconteça assim na experiência fotográfica – remete a um discurso descritivo ou denotativo da imagem fotográfica, no qual há uma relação de correspondência entre a representação e o referente dessa representação. Nesse sentido, é um discurso que informa, que comunica uma situação que acontece fora da fotografia, fora da sua superfície da imagem e que predomina sobre ela.

O movimento espiralar está relacionado primeiramente à continuidade entre visível e invisível, conforme argumento a partir da teoria de Maurice Merleau-Ponty, e concerne um tipo de experiência da imagem fotográfica que considera aquilo que emerge antes, depois, além, aquém ou entre os elementos da estrutura visível da imagem. Essa matéria invisível compreende elementos que não estão na estrutura visível da fotografia, mas que são

igualmente constitutivos dela, bem como a possibilidade infinita de cristalizações, de atualizações que pende da cristalização, da atualização que a fotografia representa. É nesse movimento do olhar fotográfico para dentro da fotografia, para dentro do real fotográfico, que a visão toca a imagem, apalpa-a, e se deixa ser apalpada por ela, admitindo sua existência como “corpo separado do meu”, mas em constante relação com ele. Assim, o movimento espiralar faz emergir uma malha de relações invisíveis entre os elementos visíveis na estrutura da imagem e também entre o corpo do sujeito e o objeto da visão. Essa malha se sobrepõe à estrutura visível da fotografia e cria um lugar de experiência único.

Cria-se, com isso, um espaço constituído de estrutura visível tensionada por uma malha invisível. Essa malha invisível é tudo aquilo que a fotografia evoca sem mostrar, seja memória ou passado, sejam as infinitas possibilidades de vir a ser que ficam suspensas diante da petrificação da imagem fotográfica. Esse espaço criado pela estrutura visível e pela malha invisível é o que chamei de arquitetura *da* fotografia. A arquitetura da fotografia – sintaxe própria das relações que emergem das imagens reunidas em torno do princípio unificador do olhar – é um espaço propício para a descoberta de novas possibilidades de relação com o espaço e de novos modos de abordagem do real. Isso porque ela é um espaço impregnado de visibilidade pela realidade objetiva, pelo contexto, mas, ao mesmo tempo, dotado de uma potência de vida invisível que emerge da sua própria espessura, do seu próprio corpo visível – presença que é também tangível pelo olhar que apalpa.

Assim, se no modernismo, segundo Beatriz Colomina (COLOMINA, 1996), os arquitetos se utilizavam de parâmetros fotográficos para projetar o discurso da arquitetura moderna, realizando uma arquitetura *para* a fotografia, obras contemporâneas de fotografia, como “Paris, Montparnasse”, de Andreas Gursky, utilizam a representação da arquitetura, segundo uma estrutura visível, para criar uma experiência que diz tanto da contextualização histórica e cultural da edificação representada, como de questões referentes ao campo da fotografia, como transparência, opacidade, visibilidade e invisibilidade.

Ao participar da construção de uma arquitetura da fotografia, essas questões contribuem para a criação de um lugar de experiência visual, que faz deslocar lugares fixos da teoria da fotografia e provoca igualmente novos pensamentos dentro da teoria da arquitetura. Como vimos, na teoria da fotografia a experiência da arquitetura da fotografia evidenciou como determinados trabalhos fotográficos contemporâneos refutam a ideia de transparência da

superfície fotográfica em prol de uma opacidade da imagem. Essa opacidade tende a distinguir ainda mais a fotografia de arte da documental, pois o que ela implica é menos o acesso ao referente do que a criação de uma realidade própria da fotografia. Nessa realidade da fotografia, invariavelmente contaminada pelo referente e pela condição definidora do meio fotográfico, é possível à fotografia como prática artística evocar questões sobre o próprio processo fotográfico e sobre como esse processo de produção da obra se relaciona com a temática do referente, além da sua figuração.

Nesse sentido, as fotografias de Wesely, por exemplo, ao apresentar uma estética visual tão peculiar, são dotadas também de uma opacidade que obriga a pensar sobre o processo de produção dessa imagem. O processo de produção lida diretamente com a passagem do tempo e com a alteração cumulativa de uma superfície sensibilizada ao longo desse tempo, que é o tempo da exposição. Essa alteração cumulativa da superfície sensível, que evoca o tempo nos diferentes tons de cinza e nos graus de nitidez da imagem, relaciona-se com a transformação cumulativa da paisagem. Assim, a alteração cumulativa na superfície sensível acontece também no tecido urbano, de modo que as duas paisagens se alteram simultaneamente ao longo do tempo – tanto aquela da superfície sensível, como aquela da própria cidade.

Mas, se, para a fotografia, esse é um tempo longo, se comparado a outros processos fotográficos, de muito menos tempo de exposição, para a arquitetura e o urbanismo, esse é um tempo imensamente curto para tantas e tão intensas transformações de uma cidade. Colocando em relação o tempo da fotografia e espaço da fotografia (eram grandes câmeras escuras as suas máquinas) com o tempo da cidade e o espaço da cidade, o trabalho de Wesely ilumina um lugar de encontro entre imagem e construção do espaço que não acontece somente no produto final, mas que aparece ao tentar entender o lugar, seus processos de transformação e suas dinâmicas. Assim, o trabalho de Wesely – ao construir essa arquitetura, que é tanto rastro da paisagem da cidade, como criação de uma nova paisagem da imagem – resiste ao achatamento da visão e estimula os movimentos do olhar fotográfico, obrigando a pensar a ideia de acúmulo ao longo do tempo na atividade fotográfica e também nas transformações urbanas.

Nos trabalhos de Thomas Struth, o desejo de compreender as dinâmicas urbanas que dão forma às suas paisagens também parece presente em muitas de suas fotografias do conjunto reunido em *Unconscious places*. Mas, diferentemente de Wesely, a relação entre

temporalidades, espacialidades fotográficas e referenciais cede lugar para uma estética que tende ao objetivismo alemão do casal Becher. A estrutura visível da fotografia de Struth não é ela mesma uma estrutura opaca, que dificulte o trânsito retilíneo dos olhos em direção ao referente. Pelo contrário: suas fotografias apresentam grande nitidez e riqueza de elementos. A grande quantidade de informações visuais, por vezes excessiva, não somente identifica o referente nos seus mínimos detalhes, satisfazendo o movimento retilíneo do olhar fotográfico, como captura os olhos na sua minuciosa estrutura. E assim deixa-os espiralar pelos detalhes de uma cidade que não é mais propriamente a representada, mas que é uma outra imaginária – particular e, ao mesmo tempo, universal –, onde habitamos todos que nos encontramos ali para experimentar sua arquitetura da fotografia.

Arquitetura que além de transparente e opaca, também é visível e invisível. Visível é a estrutura da fotografia, suas manchas de apresentação, sejam elas incertas e até certo ponto místicas, como nas imagens de Wesely e Francesca Woodman; sejam elas precisas e até certo ponto científicas, como nas imagens de Gursky, Struth e Burtynsky. Para experimentar esse espaço da arquitetura da fotografia, é preciso concordar com Merleau-Ponty: a construção de uma visibilidade implica não somente a porção visível de uma experiência, mas também a porção invisível, que não aparece propriamente nos elementos dados, nas cores definidas, nas formas desenhadas. É aquilo que está atrás, na frente, antes, depois ou entre esses elementos e que tensiona essa estrutura. Tensiona porque, nessa invisibilidade, está a latência da vida, a possibilidade de vir a ser que permanece suspensa diante da cristalização de uma imagem. A fotografia não esgota essa potência, ela simplesmente evidencia uma das atualizações possíveis, dando a ver assim que, do mesmo modo como existiu e existe aquela visibilidade, muitas outras, distintas daquela, foram e ainda são possíveis.

A discussão sobre invisibilidade implicou também a relação entre geometria e arquitetura evocada por Hubert Damisch no seu texto sobre o projeto efêmero *Blur* (2003), de Denise Diller e Ricardo Scofidio. Nesse projeto acontece uma quebra na relação direta que pareceu existir, desde o Renascimento Italiano, entre arquitetura e geometria, promovendo um espaço cujas formas e contornos são imprecisos, ou melhor, imprevisíveis. Essa imprecisão aparece nas imagens que Hiroshi Sugimoto faz na série *Architecture*, cobrindo, com uma aparência etérea e um ar de efemeridade, ícones arquitetônicos de uma nítida e continuada modernidade. Essa atualização etérea que Sugimoto realiza de inúmeras arquiteturas modernistas remete,

como vimos, tanto à origem, à ideia inicial da arquitetura, antes de ser construída, como ao seu fim, ao seu desaparecimento na memória. A perda da nitidez e o esfumaçamento dos contornos precisos da arquitetura moderna convocam imediatamente o sujeito a reconsiderar esse período da história, inclusive por meio de sua memória visual – bombardeada pelas fotografias que contribuíram para construir os ícones dessa história. Ao fazê-lo, o sujeito se depara necessariamente tanto com a heroificação ou singularização de alguns edifícios em detrimento de outros – o que tendeu a reduzir por muito tempo a leitura do modernismo –, mas também com as possibilidades de novas leituras, menos apolíneas e mais dionisiacas, que podem ser realizadas desse mesmo período histórico, agora ainda mais distante e descolado no tempo.

O esfumaçamento de superfícies aparece também nos trabalhos de Francesca Woodman: é recorrente, como mostrei, a presença do corpo fantasmático que se confronta com o espaço para construção da subjetividade feminina. Esse confronto coloca em evidência a fragilidade da carne e de seus prazeres lascivos diante da nítida herança ortogonal e geométrica que aparece nas estruturas arquitetônicas, geralmente apartamentos antigos, vazios e deteriorados. Tal confronto aparece de outro modo no livro *Some disordered interior geometries*, de 1980-81 – próximo do suicídio da artista. Como suporte-livro, nesse projeto Francesca se utiliza de um caderno já bastante gasto de exercícios de geometria da Roma do século XIX, e sobre suas páginas cola fotografias ampliadas em papel fotográfico ou em transparência. O tema das suas fotografias são as geometrias do corpo, as suas dobras no encontro de membros e também das angulações resultantes de sua relação com objetos e com o espaço ao redor. As fotografias junto com as informações do caderno-livro criam um lugar de experiência, que, segundo minha análise, deve ser compreendido integralmente como uma arquitetura da fotografia. Essa arquitetura aparece quando o confronto entre as visibilidades da página e das imagens cria uma tensão invisível que surge da relação entre certa herança cientificista e moderna do mundo e uma desordem orgânica do corpo, dualidade central na obra de Francesca Woodman. Dentro dessa arquitetura, emergem novos modos de se relacionar com o espaço construído, novos tipos de abordagem do real. Uma talvez tendendo à ideia de sobreposição, de palimpsesto, de mistura.

Capítulo 5: O objeto fotográfico e a arquitetura *com* a fotografia

Neste capítulo, dedico-me ao desdobramento do princípio unificador do objeto fotográfico, a fim de fundamentar em que medida esse polarizador dentro da abordagem proposta multiplica as possíveis camadas de leitura nos trabalhos que serão reunidos aqui. Essa multiplicação de estratos de leitura que compõem o objeto-imagem significa a sua complexificação enquanto atualização artística no espaço limite entre a imagem e o objeto. É recorrente nos trabalhos reunidos em torno desse princípio o anseio de promover novas relações com o corpo do sujeito. Nesse sentido, por um lado a imagem ganha presença física, ganha corpo com espessura própria no espaço da exposição, como no trabalho de Jennifer Williams, com o qual inicio este momento do texto; por outro, a arquitetura é reconstruída no espaço do papel, por meio de composições de texto e imagem, pequenos objetos publicitários que pretendem expandir as noções de espaço e espacialidades possíveis na sociedade Ocidental.

Na exposição *The high line effect*, que aconteceu em outubro e novembro de 2013, na Robert Mann Gallery, em Nova York, a artista Jennifer Williams expôs, além das quatro montagens que discuto no primeiro capítulo desta pesquisa, nove pequenas peças fotográficas (IMAGEM 5.1 e IMAGEM 5.2). Essas peças, que seguem o princípio da colagem e mantêm uma unidade com a proposta expositiva da artista para a galeria, evidenciam o interesse de Williams por um processo de representação em fotografia marcado pela fragmentação, pelo acúmulo e pela materialidade. No entanto, nesse outro trabalho que compunha a exposição, a técnica de colagem acontece diferentemente do que se verifica na série *The high line effect*: nas pequenas peças a colagem transforma uma imagem fotográfica num objeto-imagem de natureza fotográfica.

Williams constrói as suas pequenas montagens empilhando impressões da mesma fotografia inúmeras vezes e fazendo recortes de determinados elementos com estilete (IMAGEM 5.3 e IMAGEM 5.4). Com isso, ela produz delicadas imagens-quase-objetos, pois a técnica atribui profundidade à composição da imagem e um corpo ainda mais espesso à fotografia, tornando-

se ela uma presença mais imediata no espaço. Williams ressalta variações de textura, de cor e de formas entre os objetos da representação. A imagem continua de certo modo transparente, pois possibilita a identificação de referentes facilmente. Mas o recurso à materialidade – por meio das inúmeras impressões da mesma fotografia – e o recorte delas – a fim de dar o efeito tridimensional dessas colagens – evidenciam que o referente dos objetos representados importa tanto quanto a experiência daquele pequeno objeto-imagem-fotográfico para a fruição da obra. É um micro-espaço de experiência própria: cadeiras, tapetes, utilidades domésticas, pedaços de madeira e os mais diversos objetos descartados nas ruas de Manhattan ganham um novo corpo e estabelecem entre si novos tipos de relações, até então inexistentes. O recurso à materialidade não propõe, no caso de Williams, uma proposta completamente autorreferencial (FOSTER in WALLIS, 1984, p. 197); a materialidade permite a Williams a estruturação física de um corpo imagético-escultórico, enquanto a natureza fotográfica da proposta garante a contaminação do novo corpo pelo referente da representação.

Nesse sentido, o recurso à materialidade, em Williams, não incrementa a *opacidade* da imagem fotográfica, pois ela não compromete a identificação do referente fotográfico. Nessas colagens, é possível identificar esses referentes. E a identificação é importante, pois evita o descolamento total entre a imagem-objeto e o referente com o qual ela se relaciona.

O referente, sendo constituído de objetos descartados nas ruas de Manhattan, reforça ideias estruturais deste trabalho, como as concernentes a acúmulo, empilhamento, descarte, reciclagem e passagem do tempo. Simultaneamente, o recurso à materialidade é o que atribui a esses objetos descartados uma presença ilusoriamente palpável, que sacia o desejo tátil dos olhos e cria um novo espaço de relações entre eles. Esse novo espaço, dotado de relevo próprio, é o objeto-imagem que Williams constrói e nele os objetos da representação aparecem com novas peles, novos corpos reconstruídos materialmente, mas sem deixar de ser também imagem fotográfica.

A abordagem da fotografia como objeto implica a associação da imagem fotográfica a um aspecto escultórico da representação artística. Dentro da proposta de abordagem que apresento nesta tese, a do campo em expansão entre fotografia e arquitetura, a ideia de fotografia como objeto é um dos princípios unificadores. Esse tipo de experimentação da fotografia como objeto ou o objeto como fotografia tem aparecido insistentemente em outros

trabalhos contemporâneos. Um entre eles é o da artista nova-iorquina Leslie Hewitt, especialmente sua série *Make it pain*, de 2006 (IMAGEM 5.5).

Nessa série de Hewitt, integrante da Bienal de 2008 do Whitney Museum, em Nova York, a artista apresenta fotografias que representam composições de objetos. Essas composições presentes nas fotografias são composições temporárias, agenciamento temporário de objetos no espaço do seu estúdio no Harlem. Entre os objetos presentes, estão livros e fotografias sobre o movimento de direitos civis (*civil rights movement*) ocorrido na década de 1960 nos Estados Unidos, além de outros objetos, como uma laranja ou um caderno pessoal. Os objetos utilizados por Hewitt referenciam eventos sociais e políticos da história dos Estados Unidos e chamam atenção para a relação deles com a banalidade do cotidiano. Fica exposto o interesse da artista pelos processos de formação da memória coletiva da sociedade americana.

Ao ser registrada por Hewitt, a reunião desses elementos em agenciamentos espaciais temporários promove, por meio da fotografia, experiências visuais de equilíbrio e composição entre os elementos colocados como numa natureza-morta. Mas essa natureza-morta é feita não só de objetos e superfícies anônimas, mas também de livros e fotografias, que evocam uma determinada história e seus desdobramentos no mundo contemporâneo. Nesse sentido, Hewitt cria uma primeira *mise en abyme*: o equilíbrio das histórias dentro do equilíbrio dos objetos dentro da composição fotografada (IMAGEM 5.6).

Para complexificar esse estrato de relações e incrementar a *mise en abyme* do seu trabalho, Hewitt escolhe apresentar as fotografias no espaço de exposição em formatos intermediários, com molduras de madeira e dispostas no chão. Essa estratégia é mais um nível de equilíbrio dentro da estratificação anterior; é um agenciamento espacial no processo de construção artística – o segundo, se consideramos o que a artista realiza para fotografar as composições temporárias. Com esse agenciamento, Hewitt incrementa a apresentação da fotografia no ambiente expositivo: a fotografia passa a ser um corpo que tem peso e presença. Como talvez deveriam ser as histórias da memória coletiva dos Estados Unidos, que aparecem nas composições de Hewitt encolhidas em estantes, perdidas debaixo de planos políticos que têm outras prioridades, outras formas – é o que sugerem as relações entre os elementos das composições fotografadas por Hewitt.

Por meio da estratégia de apresentação da obra no espaço da exposição, Hewitt evidencia a presença dos quadros na galeria, que atuam como obstáculos no percurso do visitante; simultaneamente ela evidencia também que, ao incrementar a presença do referente no espaço expositivo, esse referente promove a presença da discussão social e política referenciada nos objetos fotografados e sugere o quanto essa presença afeta diretamente o percurso do grande corpo político da sociedade norte-americana. Não é possível evitar essa história – é o que Hewitt parece dizer. De modo análogo, os discursos históricos, que compõem a memória coletiva por meio de imagens e textos e segundo normas de narratividade e temporalidade, afetam diretamente o percurso de um corpo social.

A experiência do equilíbrio da composição, da proporção das formas, da escala dos corpos, tanto o do sujeito quanto o da imagem, acontece tanto no espaço de exposição, entre o sujeito e a imagem-objeto, como entre Hewitt e os objetos de que ela se utiliza nas composições. A experiência da artista ecoa e se expande na experiência do fruidor. Também o tempo se multiplica em inúmeras temporalidades, que incluem a do aqui e agora do ambiente expositivo, a da realização da fotografia no estúdio e as históricas, da década de 1960, sugeridas nos retratos e nos livros presentes. Sobre essa instalação, Hewitt comenta que:

Cada foto-escultura na instalação “Make It Plain” é igualmente, senão mais, sobre o espaço ao redor dos objetos representados, do que sobre os objetos eles mesmos. Há tensões de peso, equilíbrio, luz e sombra junto com livros e fotografias como marcações das contradições e aspirações do modo de vida americano. A moldura é geralmente um aparato de proteção e suporte; eu estava interessada em mudar essa relação. Eu queria construir uma moldura que fosse um paralelo em material e em proporção com a imagem fotográfica que ela continha⁹⁸ (HEWITT apud FASSI, 2013, p. 87, tradução nossa).

Ao construir esse paralelo em material e proporção entre a moldura e a representação fotográfica, Hewitt cria as condições necessárias para transformar a fotografia numa imagem-objeto que ela agencia espacialmente no ambiente da exposição. O espaço e o tempo da experiência artística de recepção da obra invadem o espaço e tempo da representação, e vice-versa. Em ambas as situações permanecem as questões de cunho político e social, referentes às tensões das narrativas históricas que formam o imaginário coletivo norte-americano, por meio do agenciamento de objetos – tanto dos objetos da representação, como das

⁹⁸ Texto original: “Each photo-sculpture in the installation of “Make It Plain” is equally, if not more, about the space surrounding the objects depicted, as it is about the objects alone. There are tensions of weight, balance, light and shadow along side books and snapshots as markers for contradictions in and aspirations of American life. The frame is usually an apparatus that protects and supports; I wanted to build a frame that parallels the photographic image it contained in material and in proportion” (HEWITT apud FASSI, 2013, p.87).

representações enquanto objetos – e suas implicações formais (tensões de escala, peso, luz e sombra). Segundo Hewitt, “como um objeto, as condições [da fotografia] mudam, e aspectos como tempo secundário, atmosfera, perspectiva e contexto começam a emoldurar o momento de forma nova”⁹⁹ (HEWITT apud FASSI, 2013, p. 87, tradução nossa).

A investigação artística da fotografia-objeto afeta a discussão sobre a representação do ambiente construído em práticas fotográficas uma vez que ela implica, nos trabalhos apresentados, uma contaminação do pensamento fotográfico pelo pensamento arquitetônico, o que se dá por meio dos agenciamentos espaciais que ocorrem ao longo de todos os processos de construção da imagem. De modo semelhante ao que aconteceu com a escultura – cujo campo expandido, conforme proposto por Rosalind Krauss, incorporou outros modos de existência artística no espaço de exposição, incluindo existências de natureza arquitetônica (*arquitetura + não-arquitetura*) –, a demanda recorrente em práticas fotográficas contemporâneas por uma existência corpórea, escultórica, no espaço expositivo indica uma necessidade de propor novos modos de relacionamento com o real fotográfico. Essa demanda existe desde a década de 1970, mas resultava mais em produtos objetuais, como o quebra-cabeça, de Robert Heineken. A diferença agora está nessa condição objetual acontecer dentro de um processo artístico que busca criar uma *mise en abyme* a partir dessa condição – e não somente aparecer suporte final da imagem. Esses novos modos de relacionamento são marcados pelo estímulo ao agenciamento espacial e arquitetônico no processo da prática fotográfica, um aspecto que a fotografia incorpora das experiências por que passou o campo da escultura ao longo da segunda metade do século XX. Nesse tipo de trabalho, o artista opera não somente no sentido de proporcionar uma experiência do olhar fotográfico – o de dupla natureza que habita a realidade própria da representação, mas que tende a se dirigir ao mesmo tempo para seu referente –, mas também no sentido de proporcionar uma experiência da fotografia como um corpo material, cuja presença física afeta o espaço onde se instala e afeta, conseqüentemente, a relação que cria com o corpo de quem a experimenta.

No processo de montagem das pequenas colagens, Williams seleciona objetos descartados, relaciona-os numa composição visual e fotografa-os; posteriormente, ela agencia digitalmente esses objetos entre si, criando novas composições em cima das anteriores, que eram mais

⁹⁹ Texto original: “As an object, the conditions shift, and aspects such as secondary time, atmosphere, perspective and context begin to frame the moment anew” (HEWITT apud FASSI, 2013, p. 87).

“composições *ready-made*” do que propriamente composições de sua autoria. Posteriormente, depois de chegar a uma imagem final, Williams recorta e empilha diversas imagens e realiza, materialmente, a diferenciação de profundidades. Esse processo evidencia texturas e cores, criando um espaço sensível de relações entre os objetos representados que sacia o desejo tátil dos olhos. A estratégia de Williams – segundo a qual a colagem em camadas evidencia as possibilidades de relações formais e funcionais entre os objetos – cria, portanto, um espaço sensível de relações que traz à tona, nos objetos representados e no modo de execução da obra, questões contemporâneas à sociedade ocidental referentes ao acúmulo, ao descarte, ao excesso, ao tempo rápido, ao tempo lento, à passagem do tempo. Essas questões emergem na espessura do objeto-fotográfico e constituem uma estratégia de sedução para os olhos, cujo desejo tátil é facilmente provocado na representação fotográfica que ela cria.

Já em *Make it plain*, Hewitt, por sua vez, dispõe os objetos no seu estúdio criando composições espaciais temporárias, que se estruturam em torno de tensões de proporção, luz, sombra e textura junto com tensões políticas e sociais implicadas nas fotografias e livros que são utilizados para essas composições. Posteriormente, Hewitt promove agenciamentos no espaço da exposição ao dispor as fotografias impressas no chão da galeria. A estratégia comprime no espaço e no tempo da experiência desse trabalho outros espaços e outros tempos, que ocupam o lugar da exposição tanto por meio da transparência fotográfica, como por meio da presença física que é atribuída à fotografia ao ser abordada como imagens-objetos, segundo as estratégias de apresentação utilizadas por Hewitt. Nesse trabalho de Hewitt, a expansão do campo da fotografia na forma de imagem-objeto realiza o cruzamento de aspectos de natureza fotográfica com outros de natureza escultórica por meio do incremento do agenciamento espacial no processo de construção da obra. Assim, a transparência da imagem fotográfica – cuja organização compositiva da representação se dá segundo agenciamentos espaciais realizados pelo artista – é combinada com o recurso à materialidade para atribuir presença física no lugar da exposição. A resultante dessa combinação é, por sua vez, agenciada no espaço expositivo de modo a provocar alterações de postura e de percurso no corpo do visitante, segundo as possibilidades espaciais que a arquitetura da fotografia-objeto permite.

Contrariamente à ideia de arquitetura *para* a fotografia, esses trabalhos de fotografia-objeto parecem sugerir o início de um encaminhamento contrário, que vai da fotografia para a

arquitetura, que vai da imagem-objeto para o agenciamento dos espaços. Dois aspectos do processo de construção artística parecem testemunhar a sugestão desse outro caminho: primeiramente, há o agenciamento do espaço para a fotografia, no caso da tomada das fotografias, que repete a proposição modernista; mas em segundo – e talvez mais importante –, há também o agenciamento da imagem, enquanto objeto, para gerar um espaço de relação com o sujeito que a percebe. No caso de Williams, a artista cria por meio do agenciamento da imagem (colagem em camadas) um espaço sensível de relação dos objetos da fotografia entre si; no caso de Hewitt, a artista agencia as imagens-objetos na sala de exposição para criar novas relações com o corpo do sujeito no espaço e no tempo da experiência artística daqueles quadros. Portanto, o deslocamento promovido por esses trabalhos de natureza fotográfica e objetual sugere um novo direcionamento na relação entre arquitetura e fotografia, que parece dirigir-se no sentido contrário. Esses trabalhos não realizam de fato o caminho inverso, mas sugerem, pelas suas estratégias, inversões nessa relação herdada pelo modernismo.

Nesse sentido, o estranhamento dessas imagens está no fato de elas serem ao mesmo tempo transparentes, mas dotadas de um corpo que, ao apresentar-se como objeto, como fotografia-objeto, estabelece novos tipos de relação com o corpo do sujeito. As fotografias-objetos operam, assim, um processo de desmantelamento de uma determinada relação entre fotografia e arquitetura – que é baseada nos aspectos de transparência e de síntese da representação – em favor de uma relação segundo a qual a fotografia é contaminada pela atividade de agenciamento espacial, um aspecto cuja natureza se divide entre escultórica e arquitetônica.

5. 1 Inventando as origens: Robert Heinecken

A propósito da relação fotografia/escultura, já em 1965, o artista norte-americano Robert Heinecken escreveu que “a fotografia neste contexto não é uma *imagem de* alguma coisa, mas é um *objeto sobre* alguma coisa. Ela procura intrigar respostas, não simplesmente identificar sujeitos ou situações”¹⁰⁰ (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 155, grifos nossos, tradução nossa). Segundo ele, era assim que ele distinguia entre “fazer uma fotografia e tirar uma foto”.

¹⁰⁰ Esse texto, tradução livre minha, está presente no catálogo da exposição sobre o trabalho de Robert Heinecken organizada pelo Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. O texto original foi publicado em *21st Annual Art Directors Show*, Los Angeles: Art Directors Club of Los Angeles, 1965. Texto original: “The photograph in this context is not a picture of something but is an object about something. It seeks to trigger response, not simply to identify subjects or situations. I try to distinguish between making a photograph and taking a picture”. (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 155).

Heinecken era categórico na sua posição de que a fotografia direta (*straight photography*) é somente uma das formas da visão da câmera, sendo fundamentais, para ele, a ambivalência e a ambiguidade (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 157). Ele foi um dos pioneiros, durante a década de 1960, em operar expansões do campo da fotografia, partindo de uma bidimensionalidade representacional para uma tridimensionalidade bastante promissora para a relação com o corpo.

Um das primeiras investigações tridimensionais de Heinecken é *Figure cube* (IMAGEM 5.7), de 1965, que consiste num cubo manuseável cujas superfícies são cobertas por fotografias do corpo feminino nu. Em cada superfície aparece um fragmento do mesmo corpo. O movimento do cubo nas mãos de quem experimenta a obra é também um movimento por um corpo outro, desconhecido, que foi fotografado pelo artista e despedaçado sobre as superfícies do cubo. Um corpo que não revela a identidade, e ativa o desejo pela sua descoberta. O desejo do manuseio do cubo estende-se ao desejo do toque dos olhos sobre a visibilidade da representação: como sugere Merleau-Ponty na sua teoria sobre a continuidade da *carne*, a mão toca o cubo e é tocada por ele, os olhos tocam a imagem e são tocados por ela.

Pela natureza do cubo, a figura feminina nunca poderá ser vista por completo e fica assim condenada a permanecer, como na cultura de massa, objeto de desejo, sem identidade e sem noção de totalidade. Esse cruzamento do limite fotográfico em direção ao escultórico é colocado pelo próprio artista: “No trabalho, estou envolvido numa constante redefinição dos limites implícitos do que a fotografia é para mim. Não somente no sentido de extensões de meios, mas também no sentido de extensões de ideias”¹⁰¹ (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 159, tradução nossa).

Em *Transitional figure sculpture* (IMAGEM 5.8), outra investigação realizada no mesmo ano (1965), Heinecken continua a explorar a fragmentação do corpo feminino, um dos seus temas mais recorrentes, mas, dessa vez, ele utiliza estratégias que possibilitam a combinação das partes fotográficas em novas formas de existência gráfico-corporais. Heinecken cria uma torre

¹⁰¹Texto original: “In the work, I am involved in a constant redefinition of the implied boundaries of what photography is, for me. Not just in relation to media extensions, but ideas extensions as well”. O trecho é um excerto do texto “I am involved in learning to perceive and use light”, publicado originalmente em *Untitled Quarterly 7/8: on change and axchange*, editado por Peter Thompson (Carmel, Califórnia: Friends of Photography, abril, 1974). Esse texto está presente no catálogo da exposição *Robert Heinecken: object matter*, organizado por Eva Respini e publicado pelo MoMA para acompanhar a exposição homônima ocorrida nesse museu em 2014.

de 26 secções octogonais que rotacionam em torno de um eixo central. Combinando adequadamente duas superfícies contíguas das oito faces entre as 26 secções, é possível formar uma figura feminina completa. O objetivo da experiência, no entanto, parece ser menos a formação de uma figura “final” e pré-definida – como a solução de um quebra-cabeças – do que o fomento de descobertas de novas formas e grafismos possíveis a partir da combinação de fragmentos fotográficos numa estrutura objetual manipulável.

Fractured figured sections, de 1967, é um trabalho posterior àquele, mas de estrutura similar: nele nem é mais possível formar a imagem completa do corpo feminino. Só existem as combinações possíveis pelo manuseio do objeto-fotográfico. Novas formas e grafismos criam novas paisagens do corpo, que tendem menos à figuração e mais à sua representação abstrata.

O interesse de Heinecken pelo corpo como uma paisagem mutante, possível de ser recombinada pelo manuseio de objeto em novas formas de atualização, aparece nos hexágonos e caleidoscópios de 1965, e continua também em trabalhos posteriores do artista, como *Figure horizon #1*, de 1971. Nesse trabalho, Heinecken emulsiona 10 telas em formato quadrangular para utilizar como superfície de ampliação. As 10 fotografias sobre telas formam uma combinação de fragmentos do corpo feminino. Uma combinação que é livre e pode ser reinventada a cada nova instalação da obra. Essa estratégia evidencia o caráter mutante das obras de Heinecken, incrementando a peculiaridade da experiência de fotografia que ele propõe. Contribui para isso o recurso à emulsão de tela, que confere uma textura específica à imagem e estimula ainda mais a habilidade tátil dos olhos.

As imagens que Heinecken utiliza, especialmente as de nus femininos, tema frequente nos seus trabalhos, são ora de arquivo próprio ora do *The latent image*, uma iniciativa comercial que vendia filmes expostos, de 12 poses, rebobinados e não revelados. Esses filmes continham imagens pornográficas latentes (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 19), isto é fotografias ainda por revelar, na sua maior parte de nus femininos. Essa foi a estratégia utilizada pela empresa para driblar as proibições de comercialização de imagens pornográficas entre os estados norte-americanos. Heinecken se apropriou dessas imagens e as utilizou nos seus trabalhos.

A apropriação de imagens é uma característica importante do trabalho desse artista, e se torna ainda mais evidente nas obras em que utiliza imagens de revista, como em *Are you rea*, de

1964-68 (IMAGEM 5.9), e *Retro/verso*, de 1988. Nessas duas séries, o artista fabrica fotogramas por meio da técnica de exposição por contato com uma página de revista e uma superfície emulsionada (papel fotográfico). A montagem resultante do processo é a sobreposição das imagens presentes nas duas faces da folha de revista na mesma superfície do papel fotográfico. Assim, Heinecken cria uma nova visibilidade, uma nova forma visível para imagens já existentes, mas que, deslocadas nessa sobreposição, expressam outros significados.

Esses trabalhos testemunham o olhar desse artista, que percebe relações entre imagens, textos e estratégias do mundo midiático, dando a ver combinações inesperadas e potencialmente expressivas. Se, em *Are you rea*, as imagens são todas em preto e branco, negativas, gerando composições abstratas e ilegíveis, muitas vezes, em *Retro/verso*, que apresenta as montagens em cores, Heinecken cria sobreposições ainda mais diretas e igualmente provocadoras – especialmente ao se considerar o fato de que, na sua origem, essas montagens são em princípio coincidências despropositadas. Heinecken sugere que essas coincidências que aparecem nas suas montagens são a emersão de um subconsciente ótico que revela aspectos do imaginário ocidental referentes ao consumo, à moda, à sedução, à sexualidade, ao corpo feminino e à sua representação como apelo mercadológico. As montagens são, assim, deposição de uma sedimentação provocada por Heinecken, acúmulo de fragmentos da realidade ilusória construída pelas imagens que compartilhamos.

A ideia de ilusão visual aparece também em outro trabalho significativo de Heinecken, sendo nesse caso viabilizado por uma estratégia artística que apela para a materialidade da fotografia. Novamente fazendo uso de ambiguidades e ambivalências, o artista produziu *S.S. Copyright project: "On photography"*, em 1978 (IMAGEM 2.5 e IMAGEM 2.6), em reação ao livro de ensaios *On photography*, publicado por Susan Sontag em 1977. O trabalho consiste em dois painéis que representam, ambos, uma fotografia de Sontag presente no prelo da primeira edição do livro. Num dos painéis, Heinecken reconstruiu a imagem de Sontag a partir de fotografias do texto da autora. No outro, Heinecken procedeu a mesma operação, utilizando como fonte material fotografias de seu próprio estúdio realizadas por um assistente contratado por ele. Só é possível decifrar a operação realizada por Heinecken ao se aproximar dos painéis. A uma distância considerável, ambos parecem resultar de um processo de

ampliação exagerada de uma fonte reduzida de informação fotográfica (seja o filme seja o código digital).

Com esse trabalho, Heinecken deixa evidente sua crítica ao valor indexical da fotografia, defendido por Sontag no seu texto, e contesta a abordagem tradicional de que a fotografia é o rastro de um referente, motivo pelo qual ela seria invariavelmente dependente dele. As duas imagens referenciam Susan Sontag, mas não há em nenhuma delas a presença desse valor indexical, a relação invariável de marca do referente representado. Além disso, como salienta Respini, “com os dois painéis, Heinecken estabelece dicotomias para se pensar sobre as propriedades do meio: expressão *versus* descrição, imagem *versus* texto, feito à mão *versus* mecânico. Heinecken também levou em consideração a fisicalidade e a materialidade da fotografia”¹⁰² (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 22, tradução nossa).

Heinecken faz parte de uma geração que esteve presente na exposição *Photography into sculpture*, dirigida por Peter Bunell, em 1970, no MoMA de Nova York. A exposição reunia artistas norte-americanos e canadenses em torno da atividade comum de usar fotografias ou imagens de natureza fotográfica para construir objetos. Eram cerca de 50 objetos, dentre os quais Bunell referencia Lin Wells, com impressões de fotografia em tecido em escala real, recortando figuras humanas em totem (BUNELL, 1970, p.11); Jack Macmillan com *Torn Bag* (BUNELL, 1970, p.11) e Carl Cheng com *Sculpture for stereo viewers* (BUNELL, 1970, p.12). Os trabalhos presentes nessa exposição dialogam possivelmente com a forte presença do Minimalismo no contexto norte-americano, especialmente o nova-iorquino.

O que fundamenta o Minimalismo é justamente uma “fenomenologia do espaço que é simultaneamente uma fenomenologia do corpo em situação” (HUCHET, 2012, p. 152). Compartilhando desse interesse comum pelo corpo no espaço da exposição, essas propostas de objetos fotográficos buscam alterar ou confundir a relação do corpo com a fotografia, já que essa fotografia passa a assumir uma presença distinta da superfície bidimensional que convoca o olhar fotográfico. A fotografia-objeto parece ir além da relação olhar-superfície, por meio do olhar fotográfico, e demanda também uma relação que é corpo-objeto, por meio da experiência de uma pequena arquitetura *com* fotografia.

¹⁰² Texto original: “With the two panels, Heinecken sets up dichotomies for thinking about the medium’s properties: expression versus description, image versus text, handmade versus mechanical. Heinecken also took the physicality and materiality of photography into consideration” (HEINECKEN in RESPINI, 2014, p. 22).

5.3 Arquitetura com fotografia

Os trabalhos de Williams, Hewitt e Heinecken são exemplos de trabalhos que, acredito, constroem um lugar de experiência que é o da *arquitetura com fotografia*. A sintaxe própria que caracteriza a experiência das obras em torno desse princípio unificador, o do corpo-objeto, refere-se à construção da experiência artística com *elementos estruturais* que são *fotográficos*. As estratégias de construção da obra, voltadas para o modo como se agenciam os quadros no espaço da exposição – Hewitt – ou os recortes nos pequenos empilhamentos de impressões para criar volumes – Williams –, mostram a criação de um espaço de experiência, em diferentes escalas, que acontece na relação do sujeito com uma imagem-objeto de natureza fotográfica. Isso acontece seja na forma de desejo tátil dos olhos, como nesse trabalho Williams, seja na forma de sensação de equilíbrio do corpo, como nessa série de Hewitt.

Livros de artista

Também as séries de livros de artista, como os de Edward Ruscha na década de 1960 ou os zines de Erik van der Weijde, na primeira década do século XXI, são formas de apresentação da imagem que atribuem um corpo distinto a ela. Esse corpo distinto, novo lugar de experiência da imagem, apresenta uma específica arquitetura *com* fotografia. Essa arquitetura dá saciedade ao desejo tátil dos olhos, pela temática representacional, e é acompanhada pela saciedade do toque em si, pela leitura das mãos.

Acumulam-se, nesses experimentos, camadas de espacialidade e de temporalidade, de modo a fazer convergir, por exemplo, o espaço do referente, o espaço do fotógrafo, o espaço da representação, o espaço da leitura, o espaço do leitor. Essa série de espacialidades, a partir da imagem-livro-objeto, expande a experiência do espaço em várias camadas, em várias estratificações, como se fossem vários os níveis de realidade que estão achatados na realidade da superfície da página.

O artista holandês Erik van der Weijde, residente durante longo tempo em Natal, no Brasil, trabalha com o suporte livro para suas fotografias e já publicou centenas de livros de fotos, livros de croqui e zines. Num dos seus livros de artista, van der Weijde reúne uma série de fotografias de fusca, repetindo em todas elas o mesmo enquadramento: o carro é fotografado

na lateral, com a frente localizada na porção direita da imagem (IMAGEM 5.10). O carro aparece centralizado no plano da representação, sendo visíveis informações do lugar onde o veículo está estacionado. A repetição dessa estrutura visual concentra a atenção do leitor no elemento particular da paisagem brasileira, como se todas as páginas tivessem a mesma imagem: a memória do que não existe mais. Isso porque essa série de van der Weijde data de 2013, quando esses carros já se tornaram referências de um tempo passado e aparecem no livro do artista como que “suspensos no ar” (MACHADO, 2014, p. 48-49).

Em outros livros, como no dedicado às arquiteturas de Oscar Niemeyer (IMAGEM 5.11), van der Weijde recorre de novo à estratégia da serialização – como nos livros de Edward Ruscha, da década de 1960 – e representa diversos edifícios do arquiteto brasileiro em preto e branco e sequencialmente. Como nas fotografias do fusca, não há pessoas nas imagens. Segundo Machado, “o livro resultante, *O. Niemeyer*, é uma tipologia elaborada das criações do arquiteto que, nas imagens do artista, tem o frescor daquilo que acabou de ser construído” (MACHADO, 2014, p. 49). Mais do que o frescor da novidade, o diferencial de um trabalho como esse de van der Weijde está na utilização de um suporte e de uma linguagem que são banais e próprios do cotidiano, para falar de edificações geralmente representadas em produções luxuosas de fotografias espetaculares.

Outro trabalho recente que, como os zines de van der Weijde, circula pela marginalidade resistente da fotografia, é *Entrar e sair*, livro da artista visual Luísa Rabello com texto de Luís Alberto Brandão (IMAGEM 5.12 a 5.17). O livro, publicado pelas Edições Chão da Feira em 2013, trabalha o espaço a partir de uma experiência que mistura fotografia e texto. O texto de Luís atravessa o de Luísa. O texto não explica nem antecede as imagens. Ele cede passagem para a fotografia, e aparece no meio, ao longo, entrando e saindo pelos espaços de Luísa; criando outro espaço – aquele da travessia das imagens. Que pode ter qualquer direção, que pode ir em qualquer sentido, como naquele que a leitura do livro conduz. Por meio de uma estratégia gráfica especial (a alternância das cores das páginas e das fontes entre o preto e o branco), a palavra muda de espaços e cria outros lugares de existir, perto das imagens de Luísa.

Ao dar passagem às imagens, o texto de Luís Alberto Brandão elucida a experiência de Luísa, que acontece dentro e fora das imagens. As fotografias são registros do Edifício JK, em Belo Horizonte, ou são invenções de um novo mundo, visto às escondidas? São registros que

inventam novas visões aos olhos fechados da artista na hora de fazer muitas das fotografias. Assim, o espaço do edifício é criado por mediação da imagem, que apresenta para a artista aquele espaço que ela não viu, por desviar ou fechar os olhos. Espaços esquecidos, escondidos, sorrateiros, sinistros, espaços fugidios do proibido.

As imagens de Luísa ecoam para ouvidos arquetônicos um modernismo decadente e para uma imaginação generosa um lugar de experiências peculiares. Mas a experiência de Luísa não é somente a do espaço da arquitetura de Niemeyer, como também aquele que acontece na estrutura do livro. A relação entre a imagem e essa estrutura cria outro espaço de experiência da arquitetura representada. As fotografias de Luísa são registros-invenções, que dizem daquele espaço, mas que simultaneamente criam outro lugar, outra arquitetura, imaginária, fotográfica, particular, proibida, escondida, inventada pela câmera, pelos olhos da câmera e pelo corpo de Luísa.

O espaço onde está Luísa é o espaço do sozinho. A experiência de Luísa é também a do leitor: aquele que sozinho vai com ela, vê o que ela não viu, vendo com ela sempre pela primeira vez.

Objeto encontrado e Minimalismo

O artista brasileiro Odiros Mlászho faz esculturas de papel com livros de fotografia e outros livros de arte. Mlászho trabalha com um material que referencia importantes fotógrafos, como o livro *The ballad of sexual dependency* (IMAGEM 5.18), da norte-americana Nan Goldin, transformado por Mlászho numa pequena escultura fotográfica. Ao fazer essa transformação, o artista argumenta colocar aquele livro, transformado num novo espaço, de volta à circulação, ao encontro com o outro.

O livro perde seu espaço e sua função iniciais, sendo convertido em recurso físico para construção de um corpo escultórico no espaço de exposição. Esse novo corpo, que ocupa o lugar da leitura do livro, mistura fragmentos de inúmeras imagens num elemento que é único, contínuo, mas simultaneamente múltiplo e partido; que é um só sendo ao mesmo tempo vários. Essa estratégia, utilizada com o livro de Nan Goldin, dá a possibilidade ao sujeito de prestar menos atenção nos referentes das fotografias, uma informação importante para a fruição do trabalho de Goldin, do que nas novas composições formais e combinações de

personagens que é possível com a manipulação das folhas daquele suporte. É outro espaço de experiência, completamente distinto do espaço pensado por Nan Goldin com a edição do seu livro. Um espaço que, ao ser outro, de outro tipo, continua referenciando sua origem, continua sendo a ruína do objeto inicial, deposto de sua função, de sua autonomia; criando com o sujeito um outro tipo de relação.

Esse outro tipo de relação não substitui o olhar fotográfico, mas o complementa com uma variável espacial que é nova e que demanda uma nova postura do corpo com relação ao trabalho apresentado. Ao resultar num novo objeto, a fotografia aparece nesse processo de Mlászho como objeto encontrado, como *ready-made*. Esse outro objeto é rastro de um tipo de experiência fotográfica (aquela do formato do livro de Goldin) e, ao mesmo tempo, uma nova experiência, de natureza escultórica – mas contaminada a todo momento pelos referentes das fotografias. É nesse sentido que, ainda que não exista um processo fotográfico propriamente dito – Mlászho não tira fotografias –, existe um aspecto fotográfico no seu processo artístico, já que ele trabalha com os livros como objetos encontrados, como *ready-made*. Esse é um aspecto fotográfico, como sugere Rosalind Krauss a propósito de Duchamp, já que a fotografia também lida com realidades pré-existentes, com os objetos encontrados, com os *ready-made* do mundo. Além desse aspecto, a utilização dos livros de fotografia de artistas deixam ainda mais claras as implicações de trabalhos como o de Mlászho para o campo da fotografia na sua abordagem como objeto, como corpo escultórico presente no espaço da experiência. O que essa mudança de estatuto do corpo fotográfico implica na experiência da fotografia quanto a suas possibilidades de dizer o espaço e os modos visíveis e invisíveis de nos relacionarmos com ele?

A comparação proposta por Baker entre o Minimalismo, enquanto proposta fenomenológica, e o trabalho de Francesca Woodman lhe permite argumentar que o grande avanço da obra de Woodman, que a diferencia dos artistas do seu contexto, é o desafio de fazer a proposta minimalista destacar-se perante a fotografia, e não perante a escultura. Os trabalhos do princípio unificador do corpo-objeto são trabalhos que, ao contrário do de Francesca Woodman, viram para a escultura. Mas, ao mesmo tempo, eles não deixam de ser fotográficos em seus processos práticos ou conceituais. Esses trabalhos que apresentei de arquiteturas *com* fotografia seriam práticas intermediárias entre propostas como a de Woodman e trabalhos como o de Carl Andre.

Do mesmo modo como a fotografia avançava para o espaço, tomando forma escultórica, o espaço ou a manipulação dele em escultura também avançava para a fotografia, tornando progressivamente confundíveis os limites entre campos inicialmente distintos. Um dos trabalhos que mais evidencia esse processo de envaginamento da fotografia para o espaço e do espaço para a fotografia é o da artista cubana Ana Mendieta. Utilizando-se do próprio corpo para gerar marcas na paisagem natural, Mendieta faz impressões de suas formas na terra e cria esculturas temporárias que subsistem pela representação fotográfica. Nesse sentido, assim como a fotografia é rastro da presença do corpo na frente da câmera, a marca fotografada da paisagem, escultura temporária de um espaço efêmero, é também rastro do corpo de Mendieta. Há uma vertigem de referentes, uma *mise en abyme* dos índices da representação. É como se a lógica fotográfica, como sugeriu Rosalind Krauss no seu artigo sobre o campo imaginário de Marcel Duchamp, contaminasse uma determinada prática artística, que tende ao escultórico, espacial.

Mendieta utiliza-se de índices de presença em inúmeras obras: como nas marcas curvas de vermelho, que resultam do movimento de seus braços mexendo para baixo em arco pela parede, ou a *performance* com a galinha, quando o artista cobre seu corpo com o sangue do animal sangrado vivo. Com esse material sobre o corpo, Mendieta faria ainda inscrições de suas formas em outras superfícies, como tecidos. Essa prática remete a trabalhos como os de Yves Klein, nos quais o corpo guia sua relação com a superfície a partir de uma lógica de impressão que é também fotográfica.

Anúncios de arquitetura, Bernard Tschumi

No contexto de 1970, quando aconteceu a exposição *Photography into sculpture*, eram muitas as propostas artísticas performáticas, como a de Mendieta ou Yves Klein, que evidenciam a presença de uma lógica fotográfica nos processos artísticos que lidavam com a experiência do corpo no espaço. E eram também muitos os artistas que já avançavam da bidimensionalidade fotográfica para o ambiente multidimensional do espaço de exposição, criando esses pequenos corpos, imagens-objetos, em busca de participar, também fotograficamente, desse movimento geracional em busca do corpo por meio da experiência do espaço.

Nesse momento, a arquitetura também se interessa explicitamente pelas possibilidades de relação com o corpo e por outras espacialidades possíveis, sendo levada por muitos teóricos e arquitetos aos seus limites. Pensando na transgressão desses limites, apareceram trabalhos como os “*advertisements for architecture*”, de Bernard Tschumi. *Anúncios de arquitetura* são manifestações de um engajamento do pensamento arquitetônico em prol da criação de novas espacialidades para o corpo, seja a do real construído seja a do espaço do papel.

Os anúncios de arquitetura eram um projeto conceitual de Tschumi, que misturava, em composições do tamanho de cartões postais, para a revista *Oppositions*, imagem e texto numa manifestação de natureza publicitária em prol de um novo tipo de abordagem do ambiente construído (IMAGEM 5.19 e 5.20). Como oficialmente divulga o site de Bernard Tschumi Architects:

A função dos anúncios – reproduzidos repetidas vezes, em oposição à obra singular de arquitetura – era de provocar desejo por algo além da página ela mesma. Quando removidos de endosso habitual de valor de mercadoria, anúncios são a forma máxima da revista, ainda que utilizados ironicamente. Porque há anúncios para “produtos” arquitetônicos, a lógica dos Anúncios de Arquitetura pergunta: por que não anúncios para a produção (e a reprodução) da arquitetura?¹⁰³ (TSCHUMI, 1976-77 | 2015).

Ao pretender promover desejo *além* da página, o projeto tinha intenção de transformar o suporte midiático dos anúncios – o formato cartão postal – numa superfície de relação que não se esgotaria nela, mas que aguçaria o desejo pela experiência do espaço construído além da página. No entanto, os anúncios de arquitetura acabaram transformando-se eles mesmos em pequenas superfícies-objetos, em pequenos objetos de desejo. Transformar-se em objeto de desejo significa concentrar o desejo sobre sua estrutura em vez de utilizá-la como passagem, como trânsito para outro lugar. As composições de texto e imagem, sobre produção e reprodução da arquitetura, divulgam como produto uma lógica, um modo de pensar e construir espaços. Mas não é possível possuir esse produto, saciar o desejo que o anúncio desperta, sem que ele deixe de ser produto e se torne naturalmente uma consciência diferenciada do espaço arquitetônico.

¹⁰³ Texto original: “The function of the Advertisements – reproduced again and again, as opposed to the single architectural piece – was to trigger desire for something beyond the page itself. When removed from their customary endorsement of commodity values, advertisements are the ultimate magazine form, even if used ironically. Because there are advertisements for architectural “products,” the logic of the Advertisements for Architecture asks, Why not advertisements for the production (and reproduction) of architecture?” Este projeto de Tschumi data de 1976-77, tendo sido visto em: <http://www.tschumi.com/projects/19/#>. Último acesso: 14 de janeiro de 2015.

É nesse sentido que os anúncios são pequenos objetos, porque concentram no espaço do papel que eles habitam o desejo que divulgam estar alhures, no espaço construído. Isso não significa que eles não estimulam novos tipos de relação com o espaço construído, de produção e reprodução da arquitetura. Mas é a combinação entre texto e imagem em linguagem publicitária, no espaço do papel, que realmente constitui uma nova arquitetura, uma arquitetura *com* fotografia. A fotografia faz parte do anúncio como matéria de construção do espaço de papel. E é a composição visual que Tschumi realiza com ela no corpo da peça de divulgação que torna esses anúncios pequenos objetos-imagens, pequenas arquiteturas no espaço do papel feitas com fotografia – e texto.

Ao buscar os anúncios para promover novos modos de produção e reprodução da arquitetura, Tschumi recorre a imagens que privilegiam experiências radicais ou inesperadas, resultantes de fotografias próprias do arquiteto ou cenas de filme. Os anúncios que mostram a Ville Savoye, de Le Corbusier, dispõem de fotografias que apresentam essa arquitetura num avançado estado de deterioração. Segundo Tschumi, era nesse estado que se encontrava a edificação na década de 1960, diante da ameaça de implosão. Nesse anúncio, Tschumi defende a preservação daquela arquitetura no estado em que ela se encontrava. Isso porque ele acreditava que o estado de penúria quebrava as expectativas da sociedade com relação ao modelo modernista, criando uma experiência de surpresa, o choque com o inesperado. Essa era uma espécie de transgressão com relação ao lugar que a história já havia reservado para essa edificação e às expectativas suscitadas por ela. Tal transgressão pretendia colocar em evidência não a perfeição da arquitetura como forma abstrata, mas vincular a arquitetura com as sensações do corpo no espaço, com o imediatismo da realidade objetiva, da experiência do espaço construído.

No entanto, o objeto-imagem desse anúncio não conduz necessariamente a um desejo de experiência do espaço que estaria fora dele. A experiência do espaço do papel sobrepõe-se à experiência do espaço do referente – principalmente se considerarmos que esse referente, do modo como aparece na imagem e que é fundamental ao argumento de Tschumi, não existe mais. Esse aspecto não deslegitima a campanha de Tschumi sobre seu próprio modo de pensar arquitetura, mas localiza novamente os anúncios como pequenos objetos de desejo. Objetos de desejo que, por meio de sua arquitetura *com* fotografia, promovem o pensamento sobre o espaço. A opacidade dessas composições – e não a transparência delas – e o espaço de

pensamento que elas instauram no espaço do papel podem conduzir ao incremento do desejo por novas espacialidades objetivas, fora do espaço da representação. O incremento desse desejo pela experiência espacial, conforme proposta pelo arquiteto que vende seu modo de pensar o espaço, seria o resultado positivo dessa campanha para Tschumi.

O surpreendente da arquitetura *com* fotografia de tal série de anúncios de Tschumi acontece não somente na relação entre texto e imagem, mas na força autônoma das imagens das quais ele se vale. As duas fotografias da Ville Savoye em avançado estado de deterioração (IMAGEM 5.21) sugerem que aquela arquitetura está num lugar entre o imediatismo da vida, da realidade objetiva que lhe imprime essas marcas, e a abstração do projeto ideal que a originou. Nessa fronteira entre vida e morte, as fotografias da Ville Savoye criam com o texto, na construção desse objeto publicitário, um lugar de encontro entre a ideia original e o estado de vida da arquitetura. Esse encontro ou fronteira é um campo erótico: “Sabe-se que a sensualidade domina até mesmo os edifícios mais racionais. A arquitetura é o ato erótico supremo. Leve-a ao excesso e ela revelará tanto os vestígios da razão quanto a experiência sensual do espaço. Simultaneamente” (TSCHUMI in NESBITT, 2006, p. 574). O erótico nasce da mistura da sensação de imediatismo e vida da fotografia – registro do mundo – com a expectativa que remete ao projeto ideal, criando continuidades e envagamentos entre vida e morte, entre imediatismo e abstração. É nesse sentido que a arquitetura é esse ato erótico, essa fronteira entre imediatismo e abstração onde o mundo acontece, onde as pessoas acontecem em encontros com o espaço e em encontros entre si mesmas.

Para Tschumi, como não existe arquitetura sem que exista algo que aconteça nela, a natureza do espaço arquitetônico que ele propõe é necessariamente eventual, espaço de possíveis atualizações da potência da vida. Esses espaços são como as imagens-objetos de Hewitt, que promovem encontros, acontecimentos no espaço de exposição. Mas, para produzir e reproduzir esse espaço, é preciso lidar com restrições, com condicionamentos, com regras – ainda que a primeira regra da arquitetura, para Tschumi, seja justamente quebrar a regra. Esse rompimento é que permite a inserção do surpreendente na experiência do espaço: “If you want to follow architecture’s first rule, break it” (TSCHUMI 1976-77 | 2015).

No anúncio sobre essas regras – “Ropes and rules” (IMAGEM 5.22) –, a fotografia utilizada ajuda a construir no espaço do papel uma experiência cuja fruição implica surpresa e possibilidade de transgressão. O corpo amarrado, uma figura de sádica sedução, sugere um

prazer masoquista do sujeito com as próprias amarras sobre o corpo, e a sensualidade da tomada enfatiza essa ideia na imagem dos nós sobre o corpo parcialmente desnudo. Ao relacionar essa fotografia com o contexto arquitetônico, Tschumi tenta evidenciar os aspectos restritivos do processo da arquitetura e sugere transformá-los nesse prazer de natureza masoquista, impregnando a produção e a reprodução da arquitetura com uma semântica carregada de desejo e dos desdobramentos do desejo na relação do corpo com o espaço. A presença do desejo, conceito importante no discurso de Tschumi sobre a arquitetura, emerge da fotografia utilizada nesse anúncio e expande para a possibilidade de transgressão implicada na própria imagem. Há regras, há nós, mas a iminência de movimento do corpo indica que ainda não houve uma desistência completa da pulsão de libertação que mantém a relação com as regras num registro saudável.

Em dois dos anúncios, Tschumi recorre a fotografias de filmes (IMAGEM 5.23). O recurso a imagens filmicas favorece a identificação dos leitores com o anúncio. Ele expande também a compreensão de arquitetura pretendida pelo objeto publicitário: a arquitetura é um espaço simbólico que evoca relações de poder, hierarquias, modos de controle – aspectos que aparecem evidenciados nas concentrações visuais dos cenários filmicos. Utilizando-se de *frames* dos filmes, Tschumi tira proveito do congelamento fotográfico do tempo fluido e contínuo da película em favor de atribuir uma nova presença, mais arquitetônica, para aquela imagem e para o imaginário com o qual ela se relaciona. É a fotografia do filme, e não o filme na sua continuidade midiática, que permite revelar o tipo de produção e reprodução da arquitetura que Tschumi pretendia divulgar.

Em *A street car named desire* (IMAGEM 2.24), o encontro do casal na escada fica suspenso, o diálogo do filme vacila, e o que permanece, para além de qualquer conversa truncada sobre sexo e orgasmo, é um discurso sobre a arquitetura como espaço do desejo – fronteira entre os fragmentos espaciais cotidianos – e a abstração do projeto ideal; entre a experiência imediata da vida, com seus desentendimentos e desencontros, e o conceito, a elaboração teórica que desprende o objeto arquitetônico da pura imanência para o idealismo. Nesses objetos publicitários que usam fotografias de filmes, a arquitetura com fotografia emerge como espaço do desejo, parte dele suspensa no congelamento da cena, parte dele suspensa no texto da composição. A suspensão da cena coloca em evidência a estruturação física do espaço, onde os personagens aparecem separados e hierarquizados dentro do ambiente da escadaria.

Ao mesmo tempo, o texto sugere intenções veladas nos movimentos dos dois personagens, como se um encontro invisível de desejos entre eles movimentasse silenciosamente os fragmentos daquele espaço, superando a separação, superando o desencontro marcado na estrutura espacial da cena, na escadaria, na diferença de nível entre os personagens.

Essa invisibilidade dos movimentos de fragmentos do espaço em função do desejo, em *A street car named desire*, sugere uma relação que aparece em outro anúncio. “Masks” divulga a capacidade de simulação e dissimulação da arquitetura. Como máscaras, a arquitetura, segundo Tschumi, é e não é o que vemos e o que sentimos; ela forja, ela finge, ela engana – compartilhando novamente com a fotografia um campo comum de interesse pela surpresa, pela quebra de expectativas quanto à relação do corpo com o espaço.

Portanto, Tschumi se vale do discurso fotográfico para divulgar seu processo de produção arquitetônica, que privilegia a sedução e o caráter sensorial do corpo. Esse processo possibilita deslocar os limites entre o corpo e o espaço construído, e, assim, promove transgressões.

No entanto, o êxito dos anúncios de arquitetura de Tschumi está menos na relação imediata com algum objeto de desejo do que na estruturação própria desses anúncios como pequenos objetos publicitários – do desejo. Objetos na condição de serem os anúncios pequenos corpos-superfícies, compostos de texto e imagem, que, como cartões-postais, se relacionam com a arquitetura representada mas que não a vendem como um produto final acabado. Os anúncios de Tschumi são peças autônomas, que demandam do leitor a ocupação daquela arquitetura *com* fotografia, criada por Tschumi, para depois, por meio da experiência dessa arquitetura criada no espaço do papel, ser possível vivenciar o espaço construído da realidade buscando por encontros, pelo inesperado, pelo limite entre vida e morte que está na arquitetura como ato erótico, como Tschumi acredita ser.

5.4 Considerações finais sobre o princípio do corpo-objeto ou a arquitetura *com* fotografia

O princípio unificador do objeto reúne, dentro do campo em expansão, as propostas artísticas que misturam o fotográfico com agenciamentos da relação entre corpo e espaço na experiência artística. Essa mistura de aspectos fotográficos com espaciais acontece na

utilização do produto ou do processo fotográfico como material para construções tridimensionais, objetuais, que promovem outros tipos de relação com o sujeito no espaço de fruição ou encontro com a imagem.

A experiência da imagem-objeto envolve a construção de uma visibilidade tanto pelo duplo movimento do olhar fotográfico, para fora e para dentro da imagem, como também por um novo tipo de experiência que acontece pelo toque. Muitos desses trabalhos podem ser manuseados e o manuseio é importante para expansão da experiência que esses objetos propõem. É o caso, por exemplo, dos cubos fotográficos de Robert Heincken. O manuseio torna a leitura das mãos – a percepção pelo toque – mais uma das fronteiras de contato na experiência do objeto. Nesse sentido, o manuseio aparece nos processos de construção da visibilidade.

Mas não somente de objetos manuseáveis se compõe tal conjunto de propostas. A sintaxe arquitetura *com* fotografia, sugerida pelo tipo de experiência desses trabalhos, enfatiza o aspecto material da fotografia e sugere sua utilização como material de construção da imagem-objeto. Essa construção objetual, de natureza fotográfica, ao criar novos tipos de experiência da fotografia, seduz o desejo tátil dos olhos e o olhar das mãos. Os livros alterados, de Odiros Mlászho, ao se utilizarem de livros já existentes, alterados com tesoura e colagem, tendem a exercer esse poder de sedução da tatabilidade da visão. É um processo que reflete sobre o caos da cidade, sua capacidade de acúmulo, e ao mesmo tempo sua possibilidade de reinvenção. Emergem desses objetos experiências de vertigem a partir da multiplicação de índices, de referentes ou de temporalidades, criando assim uma *mise en abyme* entre as realidades envolvidas na criação da experiência, entre os níveis de representação, entre os virtuais e os reais da experiência proposta.

Nos experimentos que vimos, ora a fotografia ganha um corpo para se relacionar com o corpo do sujeito no espaço da experiência – como nas composições de Leslie Hewitt; ora o corpo do sujeito atua dentro uma determinada lógica fotográfica, como nas esculturas de Ana Mendieta. As esculturas de Mendieta partem da utilização do corpo como aquilo que imprime uma marca na paisagem e que, ao imprimir essa marca, deixa o índice, constrói outro lugar na paisagem por meio de uma lógica fotográfica – um lugar de natureza fotográfica,.

Nesses casos, as imagens servem a um desejo de expansão que vai da fotografia em direção ao espaço construído, que vai da lógica fotográfica para outros espaços de representação, como as *land-art*. Já nos “anúncios de arquitetura” (1976-1977), de Bernard Tschumi, é a arquitetura que avança para a linguagem publicitária ao fazer largo uso da imagem fotográfica. Tschumi o faz para divulgar uma determinada abordagem da arquitetura. Essa abordagem preza pela sensual e pelo sensorial na relação do sujeito com o espaço construído, propondo-se compreender e vivenciar a arquitetura não como um dado eterno, mas como um espaço para o acontecimento, um espaço que se realiza nos acontecimentos possíveis de ocorrer ali.

Tschumi se utiliza da imagem fotográfica como uma estratégia publicitária em composições com imagem e texto. Considero essas composições como objetos-imagens na medida em que são um avanço do pensamento da arquitetura sobre o espaço da revista, o espaço da imagem, utilizando-se desse suporte para provocar o pensamento sobre a produção e a reprodução da arquitetura. “Não há como fazer a *performance* da arquitetura num livro. Palavras e desenhos só produzem o espaço do papel, não a experiência real. Por definição, o espaço do papel é imaginário: é uma imagem”¹⁰⁴ (TSCHUMI, 2015). A imagem, nessas peças publicitárias de Tschumi, não se refere necessariamente à arquitetura, mas evoca aspectos da abordagem que Tschumi propõe apresentar, construindo um espaço de experiência do papel que demanda tanto o olhar fotográfico, quanto o toque das mãos. Um espaço que se pretende também espaço de experiência teórica da arquitetura. A condição objetual da imagem nessa proposta de Tschumi aparece também na sua presença no espaço de página em relação à presença do texto. Texto e imagem são duas instâncias que jogam entre si para produção da peça publicitária. Esse material de divulgação, pequena imagem-objeto que circula rapidamente, promove, por meio da experiência do olhar fotográfico e da leitura feita pelo toque dos dedos no passar das páginas da revista, a reflexão sobre o tipo de espaços e de arquiteturas que produzimos e reproduzimos, sobre as prioridades do mercado imobiliário e sobre quais são as prioridades a partir da experiência do sujeito ou do corpo da sociedade.

¹⁰⁴ Texto original: “There is no way to perform architecture in a book. Words and drawings can only produce paper space, not the experience of real space. By definition, paper space is imaginary: it is an image”.

Capítulo 6: O espaço fotográfico e a arquitetura *depois da fotografia*

Um hall de paredes pintadas de rosa, com teto abobadado e cinza revela ao fundo uma porta branca entreaberta, com bandeiras semicirculares emoldurando algumas folhas de vidro (“Pink Hallway #3”, 2000, James Casebere. IMAGEM 6.1). Se alguém tenta avançar os olhos para outros cômodos, a água sobre o piso xadrez de preto e branco silenciosamente parece estancar qualquer movimento e esfriar a memória. Uma voz ressoa nas paredes: *quando foi mesmo que estive nesse lugar? Onde é mesmo esse lugar?* Antes que seja possível responder, a água já parece cobrir os joelhos, em breve engolirá a voz e tudo que restará será o sussurro inaudível do esquecimento. Mas o momento está para sempre suspenso: a condição fotográfica da imagem impede que a submersão completa aconteça; a iminência do esquecimento fica para sempre presente, a água fria – ameaça da passagem inelutável do tempo? – bate incessantemente contra os rodapés nas paredes do palacete.

Desse mesmo rodapé, se os olhos se demoram em observá-lo bem, emerge um estranhamento fundamental: os detalhes do acabamento e a escala dos elementos revelam que o referente da representação fotográfica é uma montagem. O mundo da imagem é de fato uma construção, uma invenção, uma encenação. O referente da fotografia não é, portanto, um palácio veneziano, como se poderia imaginar, mas um modelo arquitetônico, uma maquete construída com *Styrofoam*, *foamboard*, gesso e pintura¹⁰⁵ (WEINBERG in CASEBERE & SEATOR, 2001, p. 10). Foi com essa maquete, uma das várias arquiteturas de papel que James Casebere construiu em seu estúdio, em Nova York, que o artista realizou a série *Pink Hallway*, em 2000. Nessa série, como em *Blue Hallway* (IMAGEM 6.2) e *Yellow Hallway* (IMAGEM 6.3), ambas de 2001, Casebere utilizou a mesma estratégia: inundar os ambientes com água,

¹⁰⁵ A respeito dos materiais utilizados para a construção das maquetes, Adam Weinberg escreve: “Using Styrofoam, foamboard, plaster and usually white paint, he [James Casebere] fabricates architectural spaces that are subtly lit and then transformed through photography’s optical-chemical systems into convincing, pristine, often voluminous chambers” (WEINEBERG in CASEBERE & SEATOR, 2001, p. 10).

multiplicar os efeitos luminosos com inúmeros reflexos e ameaçar a ilusória perenidade da arquitetura com a submersão do corpo arquitetônico na fluidez transparente do tempo. Se, em “Pink Hallway #3”, o nível da água ainda está no nível do rodapé, em *Yellow Hallway*, o nível já subiu um pouco e, em *Blue Hallway*, a água já alcançou metade da altura das paredes, fato que contribui com a sensação de um afogamento iminente criada dentro do real fotográfico construído e encenado por James Casebere.

Em torno do terceiro princípio unificador do campo em expansão, aquele referente ao espaço, reúnem-se trabalhos que tornam o fazer arquitetônico indissociável do fazer fotográfico – de modo que o espaço só existe por meio de operações fotográficas, bem como a fotografia só existe por meio de operações arquitetônicas. A proposta de utilizar a semântica *arquitetura depois da fotografia* justifica-se com a ideia de que a expressão de temporalidade, *depois*, evidencia a superação de um limite entre arquitetura e fotografia que está no fator tempo. Se a variável tempo é uma daquelas essenciais para a realização da fotografia, nesse conjunto de obras o tempo da fotografia é presidido pelo tempo do espaço. Esse tempo, ao aparecer nas propostas fotográficas em torno desse princípio, resiste ao achatamento da experiência temporal na representação fotográfica do ambiente construído. Resistir ao achatamento do tempo significa incorporar a dimensão temporal ao processo de produção de espaços-imagens. Não necessariamente o tempo produtor de imagens, aquele tempo fotográfico da longa exposição, mas o tempo como fator de experiência dos espaços criados por esses artistas, um tempo produtor de espaços.

Arquiteturas de papel: James Casebere, Lucia Koch e Thomas Demand

Nos trabalhos de Casebere, a operação de construção fotográfica é indissociável de uma operação de construção arquitetônica. A atividade de construção fotográfica contamina e é contaminada pela atividade de construção arquitetônica, de modo a se tornarem lógicas e a atuarem como modos de pensamento inseparáveis dentro do universo criado pelo artista. Por não ser possível proceder num campo sem afetar o outro e vice-versa, Casebere faz emergir, com suas imagens, questões concernentes tanto à representação fotográfica, quanto às tradições do ambiente construído.

Essa relação é determinante para as imagens realizadas durante a década de 1990, nas quais o artista representa tipologias arquitetônicas de espaços de controle, como edifícios de governo, indústrias ou prisões. Em “Panopticon Prison #3”, de 1993 (IMAGEM 6.4), não há dúvida inicialmente de que “é uma fotografia de uma prisão tipo panóptico projetada de acordo com o original de Jeremy Bentham de 1792 e provavelmente construída nos Estados Unidos em torno da metade do século XIX” (VIDLER in CASEBERE 2001, p. 9, tradução nossa). No entanto, o estranhamento gerado pela uniformidade das texturas e das cores e por detalhes de acabamento dos elementos construtivos indica que a edificação é uma maquete, cujas marcas de identificação não estão escondidas, mas, ao contrário, são evidenciadas no processo de representação fotográfica. Trata-se, portanto, de uma representação fotográfica de uma maquete que mostra, por sua vez, uma prisão de modelo panóptico. Representação dentro da representação, construção dentro da construção: a fotografia de Casebere cria uma *mise en abyme*, um labirinto de significados e formas. Na fotografia desse modelo arquitetônico, resta uma última luz, uma única janela acesa: sobre essa derradeira luz, Vidler escreve que o panóptico é “um símbolo de uma forma de opressão anterior da qual emana um único raio de luz – a última esperança do Iluminismo” (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 9, tradução nossa).

Em outros trabalhos contemporâneos a esse do panóptico, Casebere explora a ambiência interna de espaços de confinamento, como em “Prison cell with skylight”, de 1993 (IMAGEM 6.5). Nesses ambientes, as sensações de confinamento e de exclusão são ainda mais evocadas pela homogeneidade das superfícies, pelo acabamento da estrutura, mas, sobretudo, pelo uso da luz como único elemento animador desses espaços. Sem nenhum rastro de ocupação humana nem de ocorrência de práticas de opressão, esses ambientes parecem, de um lado, espaços recém-construídos, prontos para serem ocupados e utilizados; mas, de outro, parecem ruínas que nunca foram ocupadas num tempo utópico, como se fossem espaços abandonados que testemunham as práticas opressivas de outro tempo.

Nenhum sangue, nenhuma corrente, nenhum aparato de tortura do corpo, nenhum esqueleto, ninguém em estado de ruína ou desespero, mas simplesmente pura geometria de arquitetura conceitual, tão claramente definidas ou tão potencialmente libertadoras

como uma unidade de habitação modernista concebida por Le Corbusier ou Gropius¹⁰⁶ (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 11, tradução nossa).

O efeito da luz sobre as geometrias puras é fundamental para animar os espaços, para atribuir-lhes “alma”. Os detalhes de acabamento indicam que o referente da representação é uma arquitetura de espuma, papelão, tinta e outros materiais. As dimensões do modelo – apesar de não identificáveis dentro do real fotográfico criado por Casebre – são possivelmente bem reduzidas em relação ao seu referente arquitetônico prisional, já que os detalhes construtivos que aparecem na fotografia subentendem uma escala reduzida e de detalhada execução. Mas o efeito da luz e as tomadas da câmera de Casebere tornam secundária essa relação retilínea entre a fotografia e o modelo arquitetônico, seu referente direto. Ao evocar as sensações de espaço construído no sujeito que experimenta a imagem, Casebere cria outra realidade, na qual essa arquitetura acontece, na qual ela existe.

Essa outra realidade – uma realidade fotográfica – é uma condição de existência dessa arquitetura, razão pela qual ela só pode existir *depois* da fotografia. Enquanto modelo arquitetônico construído dentro do estúdio de Casebere, essa arquitetura ainda não existe como lugar de pensamento sobre os modelos espaciais que caracterizam a história da arquitetura principalmente do século XVIII e XIX. É somente depois de ser transformada em fotografia, de ser recriada por meio da fotografia, que aquela arquitetura de gesso e papelão renasce como lugar de experiência de questões espaciais impregnadas no inconsciente espacial da sociedade ocidental, mas também, e sobretudo, como lugar de experiência do fator tempo que condiciona a experiência daquele espaço. A fotografia do modelo cria uma arquitetura depois da fotografia, que cria a possibilidade de experiência do tempo do espaço, isto é, uma experiência visual que remete ao tempo de produção do fotógrafo para construir aquele espaço, bem como ao tempo da história, quando aqueles espaços foram construídos como mecanismo de controle prisional.

Em “Cell with toilet”, de 1993 (IMAGEM 6.6), a estratégia de utilização da luz para animar o espaço de Casebere é evidente, de modo que a luminosidade gerada é que dá existência dentro

¹⁰⁶ Tradução livre de um excerto do texto de Anthony Vidler, que abre o livro *The spatial uncanny*, de James Casebere. Texto original: “No blood, no chains, no apparatus of bodily harm, no skeletons, no subjects in ruination or despair, but simply the pure geometries of conceptual architecture, as clearly defined and as potentially liberating as a modernist dwelling unit conceived by Le Corbusier or Gropius” (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 11).

do real fotográfico, a partir de uma gradação do branco ao preto sobre a superfície homogênea do modelo. Ainda que as fotografias sejam em cores, trata-se de uma estratégia para controlar a temperatura dos ambientes criados e suas implicações de sensação. A arquitetura de Casere só se realiza, novamente, *depois da* fotografia, isto é, ela só aparece como ambiente construído, sugerindo sensações de enclausuramento, confinamento e solidão, depois da encenação do evento fotográfico, mediante o controle da iluminação e de seus efeitos na película do filme. Antes disso, o referente se reduz a um mero modelo arquitetônico, cuja escala reduzida retira a potência de vida que a fotografia lhe confere. Vida que lhe é, portanto, atribuída pela grafia da luz sobre as suas superfícies – literalmente pela *fotografia*. É a fotografia que expande o ambiente, que o faz existir dentro de um real fotográfico e desestabiliza a realidade do sujeito da experiência, pelo seu caráter estranho de duplicidade: a fotografia evoca as sensações da experiência espacial de uma determinada tipologia arquitetônica, ainda que aquele ambiente, tal como o experimentamos na imagem, não encontre nenhum referente arquitetônico equivalente na realidade objetiva. A imagem é uma construção fotográfica que, a partir da encenação com as maquetes arquitetônicas, evoca sensações da experiência do espaço construído por meio da superação da condicionante do tempo fotográfico em função da experiência de um tempo do espaço.

O tempo do espaço, em Casere, envolve todo o processo de produção da maquete. Esse processo não é maquiado nem mascarado nos detalhes do modelo que aparecem na fotografia e que permitem identificar a origem do referente. No caso desses trabalhos de Casere, o tempo do espaço supera o tempo fotográfico porque se torna mais importante no processo da experiência. Isso não quer dizer que o tempo fotográfico seja eclipsado, mas sim que, num processo fotográfico regido pelo tempo fotográfico, ele reúne estratégias suficientes para conseguir superar sua predominância em prol de uma experiência que chama atenção para o tempo do espaço. Um espaço que só existe como tal *depois da* fotografia.

A experiência do trabalho de Casere desloca na percepção do sujeito determinados limites do campo arquitetônico e alguns do campo fotográfico. Ao se considerar que o referente da imagem é a representação de outro referente, há deslocamentos no que concerne à teoria da fotografia, sendo a fotografia, portanto, a representação de uma representação. Nesse sentido, a fotografia importa menos como revelação de uma verdade – ou como registro fiel de uma dada realidade objetiva – do que como criação de uma nova realidade, de um real fotográfico

no qual Casebere edifica uma arquitetura que não existe como tal na realidade objetiva. Na sua edificação, o que emerge é uma relação confusa entre as referências espaciais do sujeito e as que a fotografia apresenta, entre as geometrias da arquitetura que ele constrói e a matéria simbólica informe que emerge do inconsciente espacial. Essa matéria simbólica desfaz as supostas limitações entre arquitetura vivida e inconsciente espacial, superando as supostas separações entre visível e invisível e tornando a fotografia um lugar para acessar os vários vetores da espacialidade. Sobre esse aspecto, Vidler escreve:

As fotografias de Casebere, portanto, não seriam simplesmente apresentações de todas as ambiguidades inerentes ao claro espaço da geometria arquitetônica, mas elas iriam simplesmente dissolver ou impactá-las com o colapso de fronteiras e distâncias, escalas e formas, numa imagem que em certo sentido fotografa o “espaço negro”. Uma fotografia do espaço negro não seria, no entanto, colocar tudo sombreado ou analogicamente prover uma metáfora para pensar obscuramente. O melhor seria referir-se àquele aspecto experimental comum a todos os vetores espaciais, tanto o espaço do inconsciente quanto o espaço vivido, desfocando suas distinções para revelar dimensões da nossa própria espacialidade inconsciente¹⁰⁷ (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 16, tradução nossa).

Há deslocamento no que concerne à arquitetura, porque a imagem evoca sensações espaciais e lógicas de organização do espaço, ainda que aquela arquitetura, como ela aparece na imagem, nunca possa ser de fato experienciada sem a fotografia. A experiência da espacialidade arquitetônica criada por Casebere é necessariamente dependente da fotografia, pois só acontece mediada por ela. Além disso, há um estranhamento com relação à tradição arquitetônica dos espaços de opressão, quando consideramos a série de imagens de prisões criadas por Casebere.

Na série *Landscape with houses*, realizada em 2009, 2010 e 2011 (IMAGEM 6.7), Casebere altera consideravelmente o tipo de modelos que ele constrói, saindo da representação de modelos arquitetônicos específicos, que favoreciam tomadas de ambientes internos, para modelos mais urbanísticos, que favorecem uma abordagem maior da cidade e de suas possíveis dinâmicas do que propriamente do espaço de uma tipologia específica, como aquela das prisões. Por meio de imagens em planos mais abertos, ele explora uma fotografia tipo

¹⁰⁷ Texto original: “Casebere’s photographs, then, would not be simply renditions of all the ambiguities inherent in the clear space of architectural geometry, but rather would dissolve or impact them in the collapsing of boundaries and distances, scales and forms, into an image that in some sense photographs “dark space”. A photograph of dark space, however, would not simply render all in shadow, or analogically provide a metaphor for thinking darkly. Rather it would refer to that experiential ground common to all spatial vectors, both the space of the unconscious and lived space, blurring their distinction to reveal dimensions of own unconscious spatiality” (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 16).

paisagem e representa o modelo urbano dos subúrbios norte-americanos. A maquete que o artista construiu para esse trabalho, medindo 3,04m X 3,65m, foi inspirada no Dutchess County, do estado de Nova York, e dispõe num terreno com relevo de suaves variações: tipologias de habitação unifamiliar e de cores diferentes instaladas conforme uma regra geral de assentamento identificada na repetição de um afastamento frontal mediano, grande quintal nos fundos e ausência de muros. O modelo privilegia a baixa densidade habitacional, a utilização do carro como meio de transporte e a exclusividade da propriedade particular, evocando, com o imaginário de consumo da classe média norte-americana na segunda metade do século XX – a casa de subúrbio, com piscina e jardim, o carro do ano –, a típica família americana formada por um casal e dois filhos.

O imaginário dos subúrbios norte-americanos é mediado pela construção do modelo físico e, posteriormente, pela realização da fotografia. Há, portanto, pelo menos dois níveis de mediação, como nas imagens analisadas anteriormente, que cria uma *mise en abyme*, uma vertigem no processo de identificação dos referentes. Essa vertigem dentro da estratificação dos referentes – um dentro do outro dentro do outro – reduz a importância da existência de um referente original para a imagem fotográfica e incrementa a importância da fotografia como criação de um espaço único de experiência, sem referente direto na realidade objetiva. Esse espaço único, arquitetura *depois* da fotografia, existe em função de uma experiência do espaço que contém, na verdade, a experiência do tempo do espaço.

Essa imagem opera também um descolamento da fotografia final com relação ao modelo de Dutchess County, referente original de todo o processo de construção fotográfica. Isso porque, através de tantas camadas processuais, o espaço suburbano criado na fotografia alude tanto ao Dutchess County, como a qualquer outro lugar no mundo que repita as regras gerais de assentamento dos subúrbios norte-americanos. Assim, a construção fotográfica de Casebere traz à superfície da imagem um aspecto de globalização de modelos de assentamento e, ao mesmo tempo, uma crítica à homogeneização da paisagem dos subúrbios, não somente no interior do estado de Nova York, mas em vários outros interiores do mundo que importaram esse modelo estadunidense.

Nas fotografias finais de tal série, como na imagem “#4” (IMAGEM 6.8), Casebere aproxima a câmera do modelo, reduzindo a quantidade de elementos no campo de visão, e foca em algumas das residências. Com isso, ele sai de uma visão tipo águia ou pássaro para uma visão

menos maquínica, o que lhe permite revelar detalhes como piscinas, brinquedos no quintal, lenha para lareira, antenas parabólicas e até uma bandeira norte-americana hasteada na frente de uma das casas – hábito comum nos subúrbios do país. Na última imagem, “Landscape with houses (Dutchess County, NY) #12”, de 2010-2011 (IMAGEM 6.9), o artista introduz surpreendentemente altas labaredas atrás dos moinhos de vento. As chamas, que ultrapassam a altura das casas mais próximas, ameaçam consumir com o fogo as sensações de equilíbrio e aparente serenidade, evocadas nas representações do subúrbio que analisei anteriormente.

Se, nas séries de interiores de palacetes e túneis da década de 1990, Casebere optou pela água como elemento que invade a estabilidade do espaço e questiona a pretensa perenidade da arquitetura, em tal série o artista opta pelo fogo como elemento externo que ameaça a serenidade encenada dos subúrbios. Numa série, o elemento noturno e dionisiaco, que é a água, invade os cômodos, evocando uma força subterrânea e marginal que prenuncia o esquecimento. Em outra série, é o fogo, elemento de um universo de imagens diurnas e apolíneas, que prenuncia a destruição do ambiente construído. As chamas constituem, assim, um descontrole de forças naturais que ameaça consumir violentamente a ordem que rege o espaço controladamente natural dos subúrbios.

Além da prática fotográfica a partir da construção de maquetes, Casebere utiliza também da instalação como forma de expressão artística. Nas suas instalações, ele continua a explorar temáticas referentes ao ambiente construído e à organização de elementos dentro de um determinado espaço. Em “Kitchen”, instalação realizada no Contemporary Art Center, em Cincinnati, Ohio, nos Estados Unidos, em 1982-84, Casebere trabalha a temática do espaço com o modelo de uma cozinha, explorando diferenças de escala por meio da distorção de determinadas dimensões. A maquete não se pretende realista, ao contrário do que acontece em vários trabalhos do artista, especialmente nos da década de 1980 e início de 1990. As superfícies brancas, as formas dos utensílios e as distorções de escala entre os objetos reforçam a natureza representativa do modelo: não se trata, portanto, de uma cópia da realidade objetiva, mas de uma criação de outro lugar – no caso, um lugar de privacidade da casa, como é o caso de uma cozinha. Essas estratégias atribuem à instalação de Casebere um nível maior de autonomia, de modo que é necessário imaginar como habitar esse espaço, para que não se reproduza nele o modo de habitação de uma cozinha da realidade objetiva.

Em “Western sculpture with two wagons and a cannon” (IMAGEM 6.10), instalação realizada no Walker Art Center, em Minneapolis, Minnesota, em 1987, Casebere parece enfatizar a relação dos objetos entre si, criando novas espacialidades e novas relações de forma após um evento desconhecido que desestabiliza a ordem. Há ainda a iminente possibilidade de alteração dessa paisagem, já que os objetos aparecem na instalação num estado de possível reassentamento, devido aos efeitos da gravidade e às relações das formas entre si.

Nessa instalação, como em “Tree trunk with broken bungalow and shotgun houses” (IMAGEM 6.11), instalação realizada em 1990 na Vrej Baghoomian Gallery, em Nova York, Casebere incrementa consideravelmente as dimensões do modelo e ocupa espaços maiores com seus projetos. Em “Tree trunk with broken bungalow and shotgun houses”, a arquitetura de uma casa deformada pela queda de um tronco de árvore cria, com outros materiais, mais um espaço de experiência da destruição e do caos. O evento não parece estar localizado distante no tempo, pois a árvore parece ter caído há pouco e há indícios de que outras partes da arquitetura vão desmoronar a qualquer momento. A instalação interrompe, na sua natureza fotográfica, esse movimento, congelando o caos num sistema de formas e tensões que cria um outro lugar, o lugar do equilíbrio momentâneo das formas em movimento de queda e de destruição, como se esse fosse um lugar de existência contínua – uma continuidade roubada de um fragmento do fluxo do tempo no processo caótico de destruição de uma casa pelo tronco de uma árvore.

Nos trabalhos da brasileira Lucia Koch, as arquiteturas de papel resultam de intervenções que a artista realiza em caixas de produtos alimentícios, como espaguete, açúcar orgânico e vinho (IMAGEM 6.12 e 6.13). Essas intervenções possibilitam a entrada de luz no ambiente interno da caixa de papel, bem como a entrada de informações visuais externas para dentro do campo de visibilidade construído por Koch. Ao fotografar essas ambiências internas resultantes das operações escultóricas e expô-las em grandes formatos, como as fotografias de Thomas Demand ou Thomas Struth, a artista projeta uma dimensão arquitetônica e monumental, como sugere Maria Ivone dos Santos, a um objeto de dimensões bastante inferiores – “uma quase maquete” (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 276).

Essa projeção arquitetônica e monumental, como acontece nos trabalhos de James Casebere, desordena “a esperada hierarquia escalar entre aqueles objetos e a extensão das superfícies”

que as imagens ocupam no trabalho de Koch (ANJOS in KOCH, 2009, p. 35). A artista promove um descolamento entre a imagem fotográfica de seu referente imediato e a realidade objetiva, já que o espaço criado na representação evoca sensações que não existem na experiência direta, sem mediações imagéticas, do objeto representado. As fotografias de Koch assemelham-se, assim, “a perspectivas de lugares inventados” (ANJOS in KOCH, 2009, p. 35).

Como nos trabalhos de James Casebere, nos quais a luz reaviva as geometrias esquecidas dos modelos prisionais, nos trabalhos de Koch é a fonte externa de luz que ativa a experiência de um espaço com significados. Assim, como sugere Anjos, essas fotografias:

[d]ependem de uma fonte luminosa externa que ative os interiores escuros das caixas (...); [elas] dependem da luz para adquirir significados; significados que não podem ser plenamente expressos por meios outros, portanto, que não os que são próprios dos próprios trabalhos (ANJOS in KOCH, 2009, p. 35).

São, portanto, significados forjados pela luz, como se a luz incutisse no ambiente uma temporalidade humana, uma “habitabilidade” do lugar representado na fotografia. Habitabilidade que vem a reboque de sensações experimentadas na experiência da imagem, esimuladas pelas operações escultóricas e visuais do processo artístico.

Entre as operações escultóricas, uma é particularmente importante nesse trabalho de Koch: a mimetização de “cobogós, treliças e outros elementos” (ANJOS in KOCH, 2009, p. 35) na construção das aberturas por onde entra a luz no interior da caixa escura (IMAGEM 6.14). Essa mimetização atribui ainda mais “habitabilidade” ao espaço construído na fotografia de Koch, ao projetar, nas superfícies internas, memórias distantes de espacialidades quase arquetípicas na história da arquitetura brasileira, como o muxarabi, um elemento construtivo na arquitetura colonial resultante da influência moura na arquitetura portuguesa.

Sobre o uso desses elementos nos seus trabalhos, Koch explica que:

Eu uso muito estes materiais perfurados como filtro. Essa coisa que era mourisca (e ibérica) e se tornou brasileira por outras razões, não para esconder as mulheres ou porque era conservadora em essência. Mas porque abria um canal de comunicação entre dentro e fora, muito melhor que o vidro, porque você não vê tudo, mas você se comunica, troca ar. Aparato de comunicação. (...) O Lucio Costa resgatou este princípio em seus projetos modernos. Se havia influência de Le Corbusier, também havia dos muxarabis mouriscos adaptados para o Brasil. E hoje você vê os cobogós em todo lugar conectando dentro e

fora, é uma solução superinteressante para fazer a casa respirar (...). (KOCH, 2009, p. 111)

Ao contextualizar os elementos vazados de que utiliza, Koch torna ainda mais complexo o espaço de experiência que cria por meio dessa série de fotografia. Ela faz acumular, na superfície da imagem fotográfica construída, a leitura retilínea do referente caixa, que não é em nenhum momento completamente dissimulada; a projeção arquitetônica e monumental do espaço interno da caixa, a partir da luz; e a referência a elementos arquetípicos ou tradicionais da arquitetura brasileira, por meio da mimetização de treliças e cobogós nas aberturas para entrada de luz. Esse é um acúmulo de espaços (o espaço da caixa, o espaço arquitetônico projetado na fotografia, o espaço arquitetônico referenciado historicamente nos elementos treliçados) e de tempos (o tempo imediato do objeto, o tempo inventado da projeção, o tempo histórico da referência).

Por meio desse acúmulo espaço-temporal, Koch cria uma nova arquitetura, que desafia as práticas espaciais, a partir da projeção luminosa em maquetes de objetos encontrados (as caixas de alimentos); uma nova arquitetura cuja luz, que lhe atribui existência fotográfica, vida espacial e significados, é filtrada por formas tradicionais da arquitetura brasileira reinterpretadas em novas combinações gráficas. Ao filtrar a luz por esses elementos vazados, Koch condiciona e molda a entrada de luz com um passado/presente arquitetônico brasileiro, com uma história da arquitetura brasileira. O filtro de luz ajuda a criar a espacialidade da caixa, sua condição de habitabilidade.

Essa série de fotografias de Koch empreende, portanto, a construção de um espaço cuja experiência acontece pela e na imagem. As paredes de papel, as esculturas minimalistas das dobras dos fundos das caixas, a homogeneidade do material construtivo, a textura dos peitoris das aberturas: tudo caracteriza o espaço dessa arquitetura peculiar, impossível de ser experimentada na escala real do referente. Uma arquitetura cuja espacialidade acontece *depois* da fotografia. Uma arquitetura imaginante, pois encara o sujeito, olha-o de volta, habita-o, imprime-lhe sensações – enquanto é simultaneamente habitada pela imaginação subjetiva.

O construir de novas espacialidades por meio do processo de intervenção em ambientes retangulares pré-fabricados – as caixas de alimentos – traduz uma poética espacial das embalagens. A intervenção permite a entrada de luz e comunica o interior e o exterior,

possibilitando ao sujeito espiar o espaço que o aguarda lá fora ao sair de dentro daquela arquitetura de papel. É esse tipo de experiência que acontece em *Arquitetura de autor: pedregulho*, de 2009. Aberturas para entrada de luz mimetizam uma treliça ou parede de cobogós. Elemento de comunicação de espaços, os cobogós deixam entrever outro mundo, muito distinto daquele de dentro da caixa. Simultaneamente, a fotografia, como elemento de comunicação, permite ao sujeito contemplar um pouco o mundo do real fotográfico, onde arquiteturas de papelão tornam-se espaços do corpo.

Thomas Demand, diferentemente de Koch e Casebere, constrói em escala real maquetes feitas quase exclusivamente com papelão. Arquiteturas de papel, as maquetes de Demand são espaços provisórios, que nascem e morrem na imagem. A arquitetura é um meio. Como acontece no trabalho de Casebere, em Demand é a fotografia que permanece como lugar de experiência de uma arquitetura que só existe *depois* da fotografia. Essa arquitetura tende a transformar a experiência do tempo fotográfico numa nova experiência, que depende do tempo do espaço. O tempo de produção da imagem, chamado tempo fotográfico, é condicionado pelo tempo de construção do espaço físico a ser fotografado. Tal arquitetura, cuja construção é condicionada pela fotografia, é ao mesmo tempo condicionadora da experiência do tempo no processo de construção da obra. Na fotografia final de Demand, o tempo fotográfico que a imagem evoca dissimula o tempo do espaço que está implicado pelo processo artístico. Experimentar o tempo do espaço é invariavelmente um desafio para a fotografia, se entendida como congelamento de um instante da realidade, fatiamento do tempo. Promover a experiência do tempo do espaço pela fotografia significa ir de encontro a essa abordagem do instantâneo e entender a imagem fotográfica como uma construção ao longo de um determinado tempo, como as de Wesely em Berlim evidenciam.

Em “Corridor” (1995) (IMAGEM 6.15), Demand representa um hall de apartamentos, onde três portas estão fechadas – predomina o tom verde-amarelado. A luz branca enfatiza a funcionalidade do espaço e torna-o menos acolhedor e menos convidativo à permanência. É um espaço, como o título indica, de passagem. Pretensamente documental, a imagem fotográfica não parece, num primeiro momento, querer se desdobrar muito além da sua mera função descritiva. No entanto, a escala de apresentação dessas imagens, mensurada em metros, mostra que a aparência das superfícies representadas não indica uma arquitetura do referente construída de tijolo e cimento, mas sim uma arquitetura construída de outros

materiais, mais frágeis, mais maleáveis e menos estáveis. Trata-se de uma arquitetura de papel, de escala idêntica ou muito próxima a real, construída pelo artista com a ajuda de assistentes no seu estúdio.

Para construir a arquitetura desse modelo, Demand se inspirou em outra imagem, que circulou na mídia alguns anos antes. Assim, o modelo arquitetônico, representação de ambiente físico, é por sua vez inspirado numa representação fotográfica daquele ambiente físico, conforme a imagem que Demand encontrou num meio de comunicação específico. No caso dessa fotografia, trata-se de uma imagem do hall que levava ao apartamento do assassino em série Jeffrey Dahmer. Essa informação, que Demand não disponibiliza nas suas exposições, acrescenta mais uma camada na série de camadas que até agora se acumularam no processo de construção da fotografia de Demand – uma superfície que esconde várias outras superfícies processuais dentro dela:

Nossos olhos buscam e escrutinam os objetos, o espaço, a arquitetura. Pensamos que nos lembramos, mas o momento de familiaridade é pequeno e dá lugar para um estranho sentido de não-familiaridade. Apesar dessa ambiguidade não ser resolvida, sabemos por certo que as imagens de Thomas Demand são alimentadas por duas fontes principais. Uma delas é a impressão fotográfica que ele escolhe do seu arquivo de fotografia documental histórica, política, arquitetônica e criminalista, possivelmente uma fotografia que uma vez pertenceu ao rio de imagens passando na frente de nossos olhos. A outra fonte é o objeto, espaço ou arquitetura escultóricos construídos de acordo com o ‘modelo’ fotografado¹⁰⁸. (SCHNEIDER in DEMAND 2004, p. 125, tradução nossa)

A fotografia, que parecia inicialmente uma descrição banal de um hall qualquer de apartamentos, revela, de repente, as inúmeras camadas que a compõem, criando um espaço abismal que atravessa a representação (fotografia) de uma representação (modelo arquitetônico) de outra representação (imagem de origem). À sobreposição de camadas que marcam o processo de construção fotográfica, acrescenta-se ainda a informação referente à imagem que está na origem do processo de Demand, a que ele encontra na mídia. Essa informação tem um impacto considerável na relação do sujeito com a imagem e é ela que dá o

¹⁰⁸ Texto original: “Our eyes scan and scrutinize the objects, the space, the architecture. We think we remember, but the moment of familiarity is short and gives way to a strange sense of unfamiliarity. Although this ambiguity is unresolved, we know for certain that Thomas Demand’s images are fed from two main sources. One of them is the photographic print which he chooses from his archive of historical, political, architectural and criminalist documentary photography, possibly even a photograph which once belonged to the stream of pictures passing in front of our eyes. The other source is the sculptural object, space or architecture built according to the photographed ‘model’” (SCHNEIDER in DEMAND, 2004, p. 125).

tom de estranhamento à experiência, pois vincula uma nova fotografia, a de Demand, a uma imagem perdida no inconsciente óptico de uma sociedade:

Não é, no entanto, simplesmente uma questão de nós atribuirmos a uma imagem aparentemente prosaica como uma aura de ameaça e terror. Ao contrário, o efeito do nosso conhecimento atrasado é criar um sentido de ruptura, uma conexão perturbadora, entre a construção banal e *cool* da fotografia, e a intensa carga emocional associada com os assassinatos de Dahmer. Como resultado, o significado da imagem bem como nossa resposta a ela, fica irremediavelmente partido. (...) Na medida em que nossa compreensão das fotografias de Demand é sempre “depois do fato”, seu trabalho parece propor que nossos encontros com a arte são predicados precisamente nesse tipo de consciência atrasada ou dividida¹⁰⁹ (RUGOFF in DEMAND, 2004, p.6, tradução nossa).

Por meio dessas práticas, Demand distorce a relação fundamental para a teoria da fotografia entre imagem fotográfica e referente, inserindo uma distância simbólica entre a imagem final e o referente “original”, que descola esses corpos por um processo que atravessa várias camadas de operação, manipulação e construção. Utilizando-se desses filtros, Demand altera o estado das coisas, o modo como a realidade é vista e como a fotografia é experimentada dentro de uma determinada tradição moderna. Sobre isso, Schneider escreve:

Demand utiliza um filtro duplo para sua visão da realidade. Nada permanece como teria sido inicialmente, especialmente quando num terceiro ou último passo, os cenários perfeitamente construídos e precisamente bem iluminados são fotografados e as limpas impressões tornam-se no seu sentido mais tolo modelos universais do cotidiano¹¹⁰ (SCHNEIDER in DEMAND, 2004, p. 125, tradução nossa).

Demand procede metodicamente de modo a construir o modelo arquitetônico conforme o campo de visão criado pela câmera utilizada na imagem original – a que circulou em algum meio de informação impresso. Esse campo de visão “original” é que determina a angulação da maquete e dos elementos presentes na sua construção, isto é, que condiciona todo o processo para que a imagem final aconteça estruturalmente como a imagem inicial, escolhida de um acervo amplo de fotografias de jornais e revistas em ampla circulação.

¹⁰⁹ Texto original: “It is not simply a question, however, of our suddenly investing a seemingly prosaic image with an aura of menace or horror. Instead, the effect of our delayed knowledge is to create the sense of a rupture, a disturbing connection, between the photograph’s banal and coolly calculated construction and the intense emotional charge associated with Dahmer’s grisly murders. As a result the meaning of the image, as well as our response to it, becomes irresolvable split. (...) Inasmuch as our comprehension of Demand’s photographs is always “after the fact”, his work seemingly proposes that our encounters with art are predicated on precisely this kind of delayed and divided consciousness” (RUGOFF in DEMAND, 2004, p. 6)

¹¹⁰ Texto original: “Demand uses a double filter for his view of reality. Nothing remains as it might initially have been, especially when in a third and last step, the perfectly constructed and precisely lit scenarios are photographed and the spotless prints become in the fullest sense universally valid models of the everyday” (SCHNEIDER in DEMAND, 2004, p. 125).

Em “Bathroom” (1997) (IMAGEM 6.16), o plano fechado da câmera, que fragmenta a visão do espaço do banheiro, sugere igualmente uma possível fragmentação do modelo construído por Demand para realização da fotografia – e isso aparece na região escura e sem iluminação que aparece atrás da porta. Essa possibilidade de recorte do modelo, junto com a aparência peculiar da água turva e a opacidade da cortina do chuveiro são os principais aspectos que promovem o estranhamento da imagem, denunciando sua natureza forjada, seu aspecto de modelo arquitetônico. Ainda que a luz de baixa temperatura – exatamente como nos banheiros em geral –, a textura do tapete e o aspecto brilhante da cerâmica azul quase convençam do contrário. Demand não pretende enganar o sujeito, convencê-lo do realismo da maquete e fazer o modelo passar por um espaço arquitetônico na realidade objetiva. Por isso, as marcas que evidenciam a natureza de papel daquela arquitetura são evidentes, e são também construtoras da imagem. Assim, o sujeito fica suspenso entre a transparência da fotografia e os indícios de uma farsa, de uma construção. Esses indícios tornam a imagem opaca, sugerindo que seu referente não está mais atrelado a ela, mas simbolicamente separado dela pela espessura do papelão que constrói a maquete, uma espessura que compreende outras camadas de representação, outras camadas de mediação entre o sujeito e o referente. O referente é, ao mesmo tempo, o modelo e a própria imagem que originou esse modelo. Assim, o referente é objeto e fotografia, cujo referente está em outro lugar, para além da prática fotográfica de Demand.

O fato de que o banheiro rerepresentado por Demand ser o lugar onde o político alemão Uwe Barschel cometeu suicídio¹¹¹ não interrompe o processo de atravessamento de camadas representacionais proporcionado pela imagem, mas ele altera o tom dessa travessia, altera o ritmo dos passos imaginários entre um estrato e outro, altera o modo como o sujeito aborda a fotografia de Demand. Independente dessas informações referentes ao processo artístico do artista, dados muitas vezes inacessíveis nas suas exposições, a experiência do trabalho de Demand promove invariavelmente uma experiência de estranhamento, ao apresentar, em formatos realmente grandes, arquiteturas de papel que se relacionam com as informações arquivadas no inconsciente óptico de uma determinada sociedade na qual imagens midiáticas

¹¹¹ Essa informação está presente no texto “Instructions for Escape”, de Ralph Rugoff, presente no catálogo da exposição *Phototrophy*. No texto, Rugoff afirma: “Through deploying these opaque pictorial incidents, Demand engineers an eerie sense of dread and loss that frames our reading of his image – regardless of whether we are aware that it is based on a widely publicized news photo of the bathroom in which German politician Uwe Barschel committed suicide”. (RUGOFF in DEMAND, 2004. p. 6-7).

têm uma grande presença. Esse estranhamento deriva também da instabilidade do sujeito diante de uma fotografia que oscila entre transparência e opacidade, entre visível e invisível. O mais impressionante é que, através das operações todas que caracterizam o processo artístico de Demand, ele consiga gerar ao final, como sugeriu Schneider, modelos universais de espaços cotidianos que independem do acúmulo de referências que condiciona o processo.

O olhar, confundido entre seus movimentos retilíneos e espiralares, fica preso na arquitetura de papel criada por Demand. O aspecto peculiar desse trabalho – que já está sugerido, mas ainda em estado de latência, no trabalho de Casebere – não está propriamente na ideia de uma arquitetura *da* fotografia, como nos trabalhos de Gursky, Burtynsky ou Fransceca Woodman, nem na ideia de uma arquitetura *com* a fotografia, como nos trabalhos de natureza objetual de Heineken, Williams e Hewitt. A peculiaridade do trabalho de Demand aparece numa condição de temporalidade, já que sua arquitetura acontece *depois* da fotografia e se encerra com ela, pois todos os modelos são destruídos depois de realizada a imagem fotográfica. A destruição dos modelos enfatiza a importância da fotografia sobre o modelo construído.

Esse aspecto fundamenta a ideia de que a arquitetura que ele realmente cria não está exclusivamente nas maquetes de papel construídas em escala real, mas nesse espaço bidimensional de experiência que acontece depois de realizada a fotografia – espaço que acontece dentro da imagem fotográfica resultante. Lugar artístico, a arquitetura *depois* da fotografia é também o lugar da experiência do *tempo do espaço*. A construção fotográfica do artista austríaco demanda uma relação com o tempo que concerne simultaneamente quatro espaços: existe o tempo do espaço da exposição, o tempo do espaço do modelo arquitetônico, o tempo do espaço da imagem original e o tempo do espaço que aparece na imagem original. Esses quatro tempos, de quatro espaços disintos, são comprimidos na fotografia de Demand, fazendo o sujeito experimentar, por meio do componente espacial, diferentes temporalidades.

O primeiro tempo é o tempo do espaço de fruição da obra de Demand. Esse é um tempo longo, mas de atenção relativamente dispersa, pois é compartilhado dentro do espaço de exposição com os tempos de outras obras. Esse tempo longo exige do sujeito o mínimo de atenção aos detalhes da imagem para que o estranhamento, enfim, aconteça e se inicie um processo de investigação por parte do sujeito que coloca em xeque aspectos tradicionais da teoria da fotografia, como aquele da transparência. O segundo tempo é o do espaço representado na fotografia, que é igualmente um tempo longo, mas de atenção concentrada,

pois remete ao processo de construção do modelo. Trata-se de um processo demorado e que exige, além de dedicação e imersão naquele universo, um olhar detalhista e uma grande sensibilidade às potencialidades do papel como elemento construtivo. O terceiro tempo é o tempo do espaço da imagem original, isto é, trata-se do tempo rápido do espaço midiático, mas que emerge na condição quase de arquivo, de memória. O quarto tempo é o do espaço referenciado na imagem original. Esse é um tempo remoto de um espaço sobre o qual pouca ou quase nenhuma informação chega ao sujeito que experimenta a obra de Demand. Esse tempo emerge na fotografia como componente fantasmática: não é possível saber muito sobre aquele espaço, mas ele resiste como manifestação de um tempo remoto, que já não existe mais, a não ser no inconsciente óptico de uma determinada sociedade. Esse tempo remoto de um espaço cujas feições estão prestes a desaparecer é iluminado numa última aparição na fotografia de Demand, espécie de ruína benjaminiana que ilumina aquilo que a curta memória midiática já relegou ao esquecimento.

Outro aspecto importante da obra de Demand, ao abordá-la como arquitetura *depois* da fotografia, é o condicionamento da construção espacial do modelo arquitetônico a uma imagem midiática que teria circulado alguns anos antes. Ao condicionar a construção espacial à imagem, o artista austríaco localiza a origem de sua arquitetura, sua *arché*, seu princípio, em outra imagem. A sua arquitetura de papel segue as leis que lhe são apresentadas pela imagem. Essa mesma arquitetura de papel, ao ser destruída depois de realizada a fotografia final, tem uma duração no tempo que é inferior a da fotografia. A fotografia já não dispõe, assim, de um referente equivalente na realidade objetiva, estratégia que lhe atribui mais autonomia e independência com relação à realidade objetiva e que contribui para sua maior duração no tempo, já que ela deixa de ser registro de uma arquitetura para se tornar ela mesma uma arquitetura que acontece depois da fotografia.

Esse aspecto do trabalho de Demand transfere a temporalidade longa da arquitetura para a fotografia, que se torna assim mais perene do que a arquitetura. O espaço fotográfico sublima o espaço arquitetônico, e a arquitetura – enquanto construção física do modelo de papel – passa a ser um *meio* utilizado pela fotografia. Essa situação é uma transgressão à relação estabelecida entre fotografia e arquitetura desde a sua invenção no século XIX. Desde a descoberta da fotografia, a arquitetura sempre foi um dos seus principais temas, pois cedo viu-se o potencial do meio em registrar e difundir as maravilhas arquitetônicas, como está

implicado na criação da Mission Héliographique pela Comissão de Monuments Historiques da França, na metade do século XIX. Mas, em Demand, a relação se inverte. O meio fotográfico é substituído pela *arquitetura como meio* para se alcançar um determinado fim, que é a própria imagem fotográfica.

Conforme adiantei anteriormente no texto, a arquitetura moderna é, para Beatriz Colomina, uma arquitetura feita *para* a imagem de propaganda de massa e, nesse sentido, é importante ressaltar que suas “propostas mais extremas e influentes (...) foram feitas no contexto de exposições temporárias” (COLOMINA in DEMAND 2006, p. 22, tradução nossa). Nesse sentido, Colomina considera que, se os arquitetos modernos projetavam condicionados pela representação fotográfica da arquitetura nos meios de divulgação, Demand faz o caminho inverso: ele parte da imagem para criar uma arquitetura, sua arquitetura é, assim, *de desde* a fotografia (*architecture from photography*). A arquitetura de papel aparece, portanto, depois da fotografia, depois da imagem original, e será o “registro” dessa arquitetura de papel que constituirá a fotografia final do trabalho desse artista.

A fotografia de Demand é, portanto, construída *a partir* de uma imagem e resultará em outra imagem, utilizando a construção do modelo arquitetônico como meio para realizar a tarefa. Essa outra imagem, considerando o processo artístico de Demand, também só “acontece” como espaço de experiência artística ao saber-se autônoma e independente de um referente na realidade objetiva, isto é, depois de Demand destruir o modelo arquitetônico que a originou. Assim, somente depois que esse modelo é destruído é que aquela arquitetura de papel existe para os outros, para o sujeito que a experimenta. Duplicadamente no seu processo artístico, a arquitetura de Demand – seja a da construção do modelo de papel, seja a apresentada ao sujeito como lugar de experiência autônomo, sem referente equivalente na realidade objetiva – só existe, só acontece depois da fotografia – seja essa fotografia a imagem original, seja a tomada realizada pelo próprio Demand. Por isso, reitero, trata-se de uma arquitetura *depois* da fotografia.

Em “Office” (1995) (IMAGEM 6.17), a desorganização do espaço remete a uma busca ou a uma procura desesperada. Trata-se provavelmente da invasão de um escritório por pessoas intrusas àquele ambiente em caça a documentos perdidos, a possíveis provas de um crime. O caos e a desordem do ambiente fotografado, considerando que se trata novamente de uma arquitetura de papel construída por Demand, sugerem, no entanto, uma calculada e meticulosa

encenação da pretensa confusão. Essa encenação de movimento e desordem aparece também em imagens como “Room” (1994) (IMAGEM 6.18), em que Demand constrói um espaço semidestruído e também meticulosamente encenado para evocar a ocupação do espaço por meio de rastros, indícios de presença humana. Em “Terrace” (1998) (IMAGEM 6.19), esse rastro de ocupação emerge dos utensílios deixados sobre a mesa, das cadeiras fora de lugar, do líquido dentro dos copos; para imediatamente desaparecer como pura encenação quando a opacidade do fundo escuro, atrás da janela e da porta, e a rugosidade de alguns materiais denunciam veementemente a arquitetura de papel, inabitada, que origina aquela imagem.

A experiência dos espaços criados por Demand nos desloca, assim, dos rastros de presença humana às evidências de encenação, da transparência da fotografia à opacidade da imagem, e vice-versa, por meio da continuidade entre visível e invisível que caracteriza o real, como propõe Merleau-Ponty. Apesar da rigidez de algumas estruturas e da sobriedade da representação, o movimento entre referentes, representações, tempos e espaços que caracteriza a experiência dessas fotografias parece não estancar nunca. Um movimento vertiginoso, um redemoinho constante, impossível de ser interrompido, pois a sua interrupção seria a morte da imagem, seria cuspir o sujeito de desde dentro dela para a solução de uma charada que só existe enquanto insolúvel, que só existe enquanto enigma. Quanto mais tentamos nos aproximar das imagens, mais elas parecem se afastar; quanto mais delas nos afastamos, mais elas nos perseguem, como pequenos relâmpagos de uma memória que não quer desaparecer; quanto mais tentamos encontrar suas verdades, mais elas nos mentem; quanto mais desistimos de suas encenações, mais elas nos assustam como pequenas revelações de como habitamos o espaço; quanto mais tentamos decifrá-las, mais elas se codificam numa linguagem incompreensível até sumirem de novo no oceano de imagens de onde se originaram – para voltar a aparecer quando pensarmos termos nos esquecido para sempre delas.

A investigação das arquiteturas de Demand é, na verdade, um modo de ocupá-las, um modo de habitá-las, pois é essa investigação que destaca o movimento do sujeito entre a transparência e a opacidade da imagem, fazendo-o percorrer vertiginosa e infinitamente do visível ao invisível as camadas da representação que compõem a arquitetura criada pelo artista. Por isso, perceber as texturas, diferenciar as superfícies, distinguir materiais, reflexos, opacidades são parte desse exercício de investigação do espaço de experiência criado por

Demand. Um exercício que se beneficia também da imaginação subjetiva para tornar invisivelmente vivo e ativo o espaço forjado nas superfícies visíveis de papel.

O recurso à continuidade entre visível e invisível é peculiar no trabalho Demand, uma vez que essa continuidade permite a criação de um referente que de fato não existe na realidade objetiva. Em “Fence” (2004) (IMAGEM 6.20), essa experiência é importante para desdobrar o real fotográfico em diversas possibilidades de continuidades do campo visível da fotografia: o plano fechado representa uma cerca na qual incide uma luz branca. Pelo tipo de estrutura da cerca pode-se imaginar que se trata de um elemento de proteção cujas dimensões ultrapassam a altura humana. O que se propõe a proteger? O que está dentro ou o que está fora? Contra quem se protege? Quem é protegido? Quem está dentro ou quem está fora? O plano fechado excluiu do quadro da representação a continuidade do espaço representado. A imaginação pode se encarregar de continuá-lo. No caso dos trabalhos de Demand, a imaginação se encarrega de criar elementos que permitam contextualizar imaginariamente o espaço representado, já que de fato esses elementos não existem na realidade objetiva das arquiteturas de papel. Nesse caso, podemos pensar que se trata de um espaço de jogos esportivos, que a dimensão da cerca visa a evitar acidentes e que a luz provê de um poste de iluminação urbana. Ou podemos igualmente pensar que se trata da divisa de um espaço prisional, que o que vemos é um campo cimentado onde os prisioneiros tomam banho de sol e a luz provê na verdade de um canhão luminoso de vigília noturna.

De modo semelhante, o trabalho “Window” (1998) (IMAGEM 6.21) representa, em plano muito fechado, um vão de uma janela de vidro, com dimensões do teto ao chão. Pelas esquadrias aparentes na imagem, o vão parece se repetir ao longo de toda fachada de uma possível edificação moderna ou contemporânea. Garantindo a privacidade do ambiente interno, uma persiana cobre toda a extensão da janela, impossibilitando aos olhos percorrer o ambiente para além da superfície do vidro; para além da superfície da imagem. Alguns funcionários estendem o expediente noite adentro num escritório tipo paisagem com luz branca e ar condicionado? Ou uma reunião importante de altos empresários decide o futuro de uma empresa numa longa mesa de vidro rodeada de cadeiras com estofado de couro de vaca? A arquitetura de Demand não responde às indagações da imaginação. Ela apenas provoca-as. E, ao fazer emergir essas perguntas, estimula nossa imaginação a construir paisagens, a desdobrar a encenação que ela constrói, a ativar invisivelmente os rastros e os indícios

presentes na sua arquitetura de papel com personagens, discursos, gestos e sensações. Demand nos convida a habitar sua arquitetura por meio do processo perceptivo. E a apropriar-se dela por meio de um processo imaginativo sobre o que está depois da arquitetura, que por sua vez está depois da fotografia; um processo imaginativo que contribui com aquilo que as duas sozinhas não dão conta, que é o acontecimento humano dentro do tempo do espaço.

Já nas fotografias com planos mais abertos, como é o caso de “Public Housing” (2003), (IMAGEM 6.22), a experiência promovida por Demand altera-se radicalmente. A leitura do espaço é mais imediata bem como a identificação do referente com um modelo arquitetônico construído. Nessa fotografia, o objeto arquitetônico destaca-se como volume escultórico e o edifício do primeiro plano sobressai volumetricamente em relação aos outros edifícios. Todos estão localizados numa paisagem desértica, que não forja os ruídos visuais e os elementos estruturadores de uma cidade, mas apresenta-se inelutavelmente como uma plataforma de suporte. Não há árvores, não há carros, não há pessoas nem rastros delas. Os edifícios figuram na paisagem como obras recém-construídas, ainda não ocupadas, habitantes de um outro tempo, aquém ou além do presente, ou simplesmente paralelo a ele. Em fotografias anteriores, de 1994, como “Fabrik” e “Diving platform”, o volume arquitetônico de uma fábrica ou a estrutura escultórica de um trampolim também aparecem em destaque, mas, nesses casos, esses elementos são isolados de um contexto urbano, desconectados de relações com outras edificações e com o entorno. Os aspectos dessas montagens de Demand mostram o gradiente de experimentações de suas arquiteturas de papel, tanto no que concerne às diferenças nas produções dos modelos, como no modo de abordá-los fotograficamente. Entre interiores e exteriores, entre a escala de uma pia e a de uma cidade, Demand prossegue obsessivamente com suas construções físicas e fotográficas, explorando (e fazendo-nos explorar) materiais, formas e ângulos; descobrindo (e fazendo-nos descobrir) reflexos, texturas, transparências e opacidades; habitando (e fazendo-nos habitar) um espaço de acúmulo, onde se depositam camadas de mediações, criando uma arquitetura da qual só podemos nos apropriar *depois* da sua fotografia.

Arquiteturas óticas: Zoe Leonard, Maria Ivone dos Santos

Ao entrar num dos ambientes do quarto andar da Bienal do Whitney Museum de 2014, demorei um pouco para me acostumar com a escuridão do lugar. Mas, à medida que os olhos

se adaptaram, as imagens projetadas nas paredes do cômodo tornaram-se progressivamente mais visíveis (IMAGEM 6.23 a 6.25). De um dos lados da sala, um orifício fechado com uma lente convergente deixava entrar a luz exterior e, assim, seguindo o princípio da câmara escura, projetavam-se em todas as superfícies do espaço interno imagens moventes, coloridas, e invertidas, da paisagem externa.

Contaminando o espaço interno do museu com referências arquitetônicas externas, a fotógrafa Zoe Leonard, autora da instalação intitulada “945 Madison Avenue” (2014) – endereço do Whitney Museum – empreende uma prática artística de natureza fotográfica que altera radicalmente a experiência do espaço da sala expositiva. As características da instalação dependem diretamente tanto do espaço físico da sala, como do conjunto arquitetônico no entorno de onde a obra é instalada. O processo artístico de Leonard opera, assim, a alteração da experiência de um espaço físico específico a partir da sua regulamentação segundo princípios óticos-fotográficos. Quando a obra é instalada em outros lugares, o que permanece é sempre sua natureza fotográfica. Segundo essa natureza, o ambiente da instalação é regulado conforme os princípios óticos da câmara escura; tanto o espaço físico da instalação, como a paisagem do conjunto arquitetônico a ser projetada nas superfícies internas serão diferentes.

Essa obra sugere uma relação entre espaço arquitetônico e espaço fotográfico segundo a qual há uma dependência direta entre as duas instâncias, já que o tipo de experiência fotográfico-ótica depende do espaço arquitetônico, bem como o tipo de experiência espacial depende igualmente do espaço fotográfico construído. As dimensões internas do espaço físico da instalação e a caracterização estilística do conjunto arquitetônico do entorno imediato regulam as possibilidades do espaço fotográfico a ser criado; mas igualmente as dimensões do orifício a ser utilizado ou o tipo de lente a ser utilizada nesse orifício definem como as projeções do ambiente externo vão ocupar e modificar a experiência do espaço interno. Nesse sentido, como se não houvesse hierarquia, as duas naturezas formais de expressão, arquitetônica e fotográfica, constroem juntas uma experiência que tem de espacial o que tem de visual, que tem de arquitetônica o que tem de fotográfica, sem que uma possa existir sem a outra.

A projeção das imagens no ambiente interno depende também das condições climáticas e da hora do dia, fatores que definem a incidência luminosa e, conseqüentemente, o grau de definição das imagens que se formam internamente. Essa relação com fatores condicionantes da experiência, como clima e hora do dia, chama atenção para o aspecto do “aqui e agora” da

experiência proposta por Zoe Leonard. Essa experiência é, portanto, de natureza radicalmente eventual, contrastando com a ideia de perenidade, vinculada à arquitetura, e com a ideia de fixação de um momento decisivo, vinculada à fotografia.

Se a perenidade em arquitetura é o que possibilita a resistência do edifício ao longo do tempo, a ideia de congelamento de um momento serviu a determinados teóricos, entre eles Roland Barthes, como mote da relação entre fotografia e morte. Assim, em contrariedade à fixação de um instante, ao congelamento de um momento e, igualmente, em contrariedade à morte fotográfica, sobre a qual discorre Barthes, Leonard valoriza o caráter transitório da experiência que a natureza fotográfica de sua instalação possibilita. Ao projetar nas superfícies internas do ambiente a paisagem externa, a intervenção projeta sobre a suposta estabilidade e perenidade do espaço físico a instabilidade e a transitoriedade da lógica imagética, como se uma arquitetura da imaginação se sobrepusesse à arquitetura da realidade objetiva.

A partir dessa sobreposição de arquiteturas imaginárias sobre realidades tangíveis, o novo espaço criado recupera um componente mágico da ótica fotográfica. Esse componente chama atenção para as formas internas do espaço construído, que condicionam a construção da câmera escura, e igualmente para as características da paisagem externa, que facilmente podem passar despercebidas ao visitante, mas que são retomadas internamente com essa experiência ótica.

Se em “Make it plain”, Hewitt atribui à imagem fotográfica características de objeto, explorando a relação do corpo do sujeito com aspectos de materialidade, de peso e de presença física de uma fotografia-objeto, no trabalho de Zoe Leonard o objeto se expande para o espaço e envolve o corpo do sujeito. A arquitetura do museu se torna ela mesma geradora de imagens e, assim, o referente da representação é novamente a arquitetura, mas a da paisagem externa da cidade. O aspecto de transparência da imagem de natureza fotográfica viabiliza essa contaminação de dentro com fora, de interior com exterior, e a relação visibilidade e invisibilidade estimula a capacidade perceptiva do espaço pelo visitante, seja na sala da intervenção, seja novamente na rua, diante do conjunto arquitetônico projetado internamente.

É sabido que finda a exposição, acaba igualmente o evento de natureza ótico-fotográfico-arquitetônica. Dele fica a questão: como pensar a arquitetura *depois* da fotografia? A natureza eventual dessa instalação evidencia questões de temporalidade – seja com relação à perenidade em arquitetura, seja com relação à fixação do instante em fotografia – que indicam a potencialidade do caráter instável, transitório, efêmero e movente da intervenção para proporcionar novas experiências do espaço visual e do espaço construído por meio de uma sobreposição de espaços fotográfico e arquitetônico que expande os limites de um campo e de outro. Como retornar aos limites restritivos de cada campo uma vez vivida essa experiência? Como não considerar as implicações desse tipo de experimento ótico-fotográfico-arquitetônico no modo de pensar a fotografia e igualmente no modo de produzir e reproduzir o espaço?

Em “Cabine de projeção” (1998), Maria Ivone dos Santos explora a multiplicidade de sentidos da palavra projeção e os tipos de experiências latentes na linguagem. Partindo da sua etimologia, Santos propõe um dispositivo arquitetônico cujo processo de construção promove diferentes experiências de projeção. A primeira delas é a projeção de um espaço.

Projetar espaços e arquiteturas é uma atividade que compreende um tipo de imaginação visual e sensorial de um lugar ainda não construído na realidade objetiva. Para isso, Santos relata que foi assistida pela irmã arquiteta (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 277), evidenciando no processo de trabalho um engajamento temporário desses dois campos disciplinares distintos – fotografia e arquitetura – na construção conjunta de um espaço de experiência específico, como o do campo em expansão. O dispositivo, como descreve Ivone dos Santos, era um objeto-quase-arquitetura, “por ser o espaço interno suficientemente grande para abrigar o corpo nos permitindo ter uma relativa mobilidade” (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 277).

Nas paredes desse dispositivo arquitetônico ou nas prateleiras internas, Santos acumula uma série de informações visuais em diferentes suportes, criando uma nebulosa de referências:

Esta nebulosidade de informações deixava expostas, e em processo, algumas ideias inacabadas, mas falavam do caráter duplamente projetivo da fotografia. A fotografia aqui constrói o olhar sobre as coisas, na medida em que, através da imagem, projetamos outros conteúdos, que se tornam possíveis de serem desenvolvidos através do trabalho de montagem da imagem. Mas ela é, na sua constituição e como dispositivo, um produto projetivo (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 280).

Santos já acumula, assim, dois sentidos de projeção, reunindo numa mesma palavra a experiência arquitetônica do projetar e também a fotográfica, a atividade de imaginar. Compondo a “Cabine de projeção”, além das fotografias e outras informações coladas nas paredes, acontece ainda outro tipo de projeção, a do projetor de slides. Mistura-se mais uma vez o pensamento arquitetônico com o fotográfico na concepção de um espaço de experiência para o olhar e, ao mesmo tempo, para o corpo. Trata-se, assim, de uma proposta que reconsidera a separação da visão e do tato ao promover uma experiência para o olhar tátil, de que fala Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1968).

Um fotograma de filme 35mm com imagens das mãos da artista é projetado na parede do dispositivo: “minhas mãos figuram aqui e lá: no negativo instalado diante da lâmpada do projetor e lá fora, na tela-parede da sala onde a cabine está instalada” (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 281). O fenômeno físico multiplica as espacialidades do dispositivo arquitetônico, além de criar ainda uma relação entre dentro e fora, aspecto que apareceu também no trabalho de Lucia Koch.

Segundo Maria Ivone dos Santos, a “Cabine de projeção” foi exposta três vezes, constituindo cada uma delas um nível de projeção da proposta inicial. O primeiro nível de projeção da “Cabine de projeção” é sua presença na exposição *Remetente*, para a qual ela foi arquitetonicamente projetada; o segundo nível de projeção é sua presença como peça da exposição coletiva *Rumos Visuais* do Itaú Cultural, na qual ela fazia parte do conjunto de artistas que explorava “a arte como espaço de subjetivação do real, contrapondo-se a uma aceleração da vida contemporânea” (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 283). Nesse nível de projeção, Santos já havia alterado a primeira cabine, e acrescentou registros documentais da primeira aparição, evidenciando o que mudava na obra entre esses dois tempos.

A terceira aparição da cabine é na banca de doutorado de Santos, na qual ela é projetada na forma de registro documental das instalações anteriores. “O slide é um procedimento fotográfico que possibilita a reprodução de uma imagem em cores e no seu modo positivo. Ele vinha integrar minha pesquisa trazendo uma projeção diferente das anteriores” (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 283). A projeção da cabine na apresentação da tese doutoral é o último nível de projeção que Maria Ivone dos Santos apresenta no texto “Uma cabine em projeção”, publicado na coletânea organizada por ela e Alexandre Santos, em 2004:

Esses três momentos me permitiram mover até agora minha memória em múltiplas direções. Arquitetura dentro de arquitetura, imagem dentro de imagem, a cabine e sua instalação no espaço convidou-nos a pensar sobre o lugar das imagens e suas várias formas de existência. O lugar da imagem quando ela é um negativo. O lugar da imagem quando ela é um objeto, ou quando ela é impressa. Mas, sobretudo, pensar na *instalação* da imagem, quando ela é projetada pela luz (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 284).

O texto de Santos é, assim, mais um lugar de experiência de “Cabine de projeção”. Ele constitui, na verdade, um quarto nível de projeção de “Cabine de projeção” que é aquele da artista ao escrever sobre o seu processo artístico, enquanto crítica e teórica. Para apresentar o espaço da “Cabine de projeção”, Santos realiza uma série de projeções de possibilidades de experiência, que são fruto de uma imaginação fotográfica em íntimo e constante diálogo com filiações teóricas, linhas de pensamento e outros campos de conhecimento. Essa quarta projeção, que não é formalizada na teoria do texto, libera a obra da determinação e do controle do seu autor. Isso porque percebê-la significa deixar-se contaminar pela imaginação projetiva fomentada por Santos e identificar diferentes níveis de projeção no pensamento visual sobre o espaço. Como se fosse impossível parar de colocar esse tipo de pensamento em ação, o trabalho que o fomentou cai dentro de sua própria rede interpretativa e torna-se também ele mais um nível de análise da relação espaço (cabine) e fotografia (projeção).

6. Considerações finais sobre o princípio do espaço, arquitetura *depois da* fotografia

Da arquitetura *da* fotografia, passando pela arquitetura *com* fotografia, chegamos finalmente à arquitetura *depois da* fotografia. É evidente que há, no sentido do percurso analítico proposto, uma expansão progressiva da bidimensionalidade da fotografia para as quatro dimensões do espaço-tempo, procurando criar novas relações entre imagem e corpo, por meio de um componente visual. Mas esse percurso analítico não significa, não obstante, uma linha evolutiva no desenvolvimento da relação entre arquitetura e fotografia, como se houvesse entre esses modos de manifestação uma hierarquia de importância de acordo com a “fase” de desenvolvimento. Essa ordem de apresentação é mais uma estratégia didática do que o engessamento do campo em expansão numa estrutura linear progressiva, principalmente se for considerado que trabalhos de momentos históricos distintos aparecem em torno do mesmo princípio organizador, e obras do mesmo artista, em torno de diferentes princípios.

As obras reunidas em torno do princípio unificador do espaço são trabalhos que invertem a ideia de fotografia como *espaço do tempo* para uma de fotografia como *tempo do espaço*. A inversão torna a experiência temporal do espaço uma condicionante fundamental na construção da fotografia. É essa experiência temporal do espaço que emerge em trabalhos como os de James Casebere e de Thomas Demand, que tematizam modelos arquitetônicos construídos por eles mesmos – e menos talvez no trabalho de Koch. O tempo de execução desses modelos, um processo escultórico, é um tempo longo, de natureza arquitetônica, se comparado ao tempo rápido do clique fotográfico. O tempo longo de construção da maquete condiciona a construção fotográfica.

Mas a arquitetura do modelo físico só *acontece* realmente ao ser rerepresentada na fotografia, quando ampliações de escala alteram a relação do sujeito com o espaço representado, gerando inclusive confusão na identificação dos referentes. Por meio da fotografia, o espaço representado provoca sensações espaciais no sujeito que não seriam possíveis na experiência direta da realidade objetiva, de modo que a fotografia abandona o estatuto de registro para ser um novo real fotográfico construído na superfície do grande formato. O grande formato contribui com o movimento circular e contínuo entre ilusão/desilusão, que desata a partir da escala do modelo representado nas imagens.

As imagens de Demand surpreendem não por iludir o sujeito quanto à natureza do referente, simulando uma realidade objetiva a partir da maquete; o surpreendente é realmente habitar o espaço de papel como se habitasse esse escritório, os livros, as cadeiras, a mesa de trabalho, o computador onde escrevo; é habitar a rugosidade peculiar da cortina de “Bathroom” (1994), a opacidade estranha da água na banheira; é habitar o reflexo específico no fogão e nos utensílios da instalação “Kitchen” (2004) e beber o restante do refresco no copo que repousa sob a luz amarela, azul e vermelha da varanda, em “Terrace” (1998).

Em Casebere, o fator surpresa não resulta da avaliação da qualidade de execução da maquete, mas de molhar os pés na água fria que invade a memória e reflete incerta a arquitetura prisional erigida desde o subconsciente espacial. A água que corre nos dutos de esgoto, ou que adentra sorradeira nos saguões rosa, verde ou amarelo ameaça recalcar em massa informe as informações dos espaços já esquecidos ou tidos como mortos na tradição espacial do Ocidente. Como numa *mise en abyme*, a arquitetura que já foi recalçada um dia na tradição espacial é novamente esquecida; volta lentamente, com a subida do nível da água, a um estado

informe, impreciso, líquido, submersa sob camadas de um pensamento dominante que tenta ignorar esses modelos espaciais que já construímos.

As superfícies fotográficas de Koch são registros de uma espacialidade inexistente na realidade objetiva, mas que é sensível e sensória quando aparece nos imensos formatos das impressões finais. Utilizando-se de um objeto encontrado (*objet trouvé*), Koch cria uma arquitetura que referencia elementos da história da arquitetura brasileira. Ela faz o espaço nascer depois que a fotografia transforma a luz filtrada nas mimetizações de muxarabis pelo imaginário espacial da sociedade.

Por isso, a sintaxe arquitetura *depois da* fotografia remete à transformação que de fato acontece da arquitetura pela fotografia. Mas não exatamente a transformação no sentido tradicional de a fotografia rerepresentar a realidade objetiva do espaço construído em visadas e ângulos instigantes. Trata-se de uma transformação na natureza da arquitetura, que deixa de ser a do espaço da realidade objetiva cotidiana para ser outra arquitetura. Uma arquitetura imaginária, outra, distinta da que habitamos ordinariamente; uma construção de papel que surge de uma fotografia e que acaba com o nascimento de outra fotografia. Um pesadelo ou uma utopia: uma arquitetura *da* e *para* a imagem. O que sobra da arquitetura *depois da* fotografia?

A instalação de Zoe Leonard responde a essa questão com uma *imaginação fotográfica* que altera o modo como o corpo percebe o espaço. Essa imaginação fotográfica, a partir de projeções “naturais”, fenômeno físico da luz, internaliza no espaço de exposição do Whitney Museum a arquitetura da cidade, alterando a experiência do espaço interno por meio de operadores ótico-visuais que misturam interior e exterior. Nesse caso, *depois da fotografia* significa depois de modificado o ambiente para receber os instrumentos óticos necessários que transformam o espaço numa câmara escura. A lógica fotográfica transforma o espaço do museu, atribuindo-lhe novas possibilidades de sensação de escala, de texturas, de visualidades. A fotografia não é, portanto, necessariamente uma superfície visual que tende a reduzir a experiência direta do espaço, mas pode ser um fator multiplicador, por meio de estratégias de representação, dos tipos de sensações possíveis num ambiente. Sensações não necessariamente correspondentes às da experiência direta da realidade objetiva, mas características do espaço criado pela fotografia, características da arquitetura que resulta *depois da* fotografia.

PARTE III

ARQUITETURAS DO OLHAR:

**RESISTIR AO ACHATAMENTO DO ESPAÇO COM EXPERIMENTAÇÕES
AUTORAIS**

Capítulo 7: A coesão de um sistema: a experiência do estranhamente familiar

.Estranhamento ou *uncanny*

Os princípios unificadores evidenciam aspectos compartilhados pelos trabalhos agrupados em torno deles, criando uma coerência dentro de cada região do sistema. Como é sabido, todos os trabalhos são de natureza fotográfica e criam relações com o ambiente construído em diferentes níveis, desde o registro objetivo que relaciona diretamente imagem e referente até as estratégias artísticas para agenciar fotograficamente o espaço da experiência. Os fatores de coesão contribuem para tornar o campo em expansão um território identificável – ainda que seus limites sejam mutantes e suas formas inconstantes. Eles não constituem, entretanto, um aspecto de enrijecimento do campo em expansão na forma de uma estrutura estável, de uma unidade fixa e constante, um todo. Trata-se de aspectos que aproximam os princípios unificadores dentro do território identificável do campo em expansão, congregando diferentes modos de atualização fotográfica dentro de uma mesma organização sistêmica.

Os fatores de coesão podem ser vários, mas nesta última parte da tese vou me dedicar a um deles, em especial, que consiste numa força de coesão – ainda inominável – concernente à capacidade de os trabalhos reunidos nesse sistema agitarem estruturas teóricas estáveis, tanto da fotografia, quanto da arquitetura. Essa agitação promove o aparecimento de outros modos de se relacionar com o real, que não são necessariamente *novas* abordagens fotográficas ou arquitetônicas, mas que compreendem práticas de construção – no sentido de representação ou de edificação do ambiente construído – que ficaram marginalizadas, esquecidas ou recalçadas por determinadas tradições dominantes. Essas práticas tendem a explorar, em diferentes níveis, a sensibilidade espacial do sujeito, buscando ativar as várias dimensões sensoriais da experiência do corpo no espaço. Assim, por meio do caminho aberto por essas agitações,

aquilo que deveria ter permanecido esquecido ou sepultado retorna ao real em novas formas, gerando estranhamentos em estruturas teóricas estáveis e familiares ao imaginário social.

Os conceitos de retorno, de familiar e de estranhamento fazem parte de um universo conceitual psicanalítico que sugere estruturas complementares indicativas de um estado de consciência e de um estado de inconsciência. Segundo Walter Benjamin (BENJAMIN, 2008, p. 274-298), a fotografia seria a ferramenta moderna por excelência capaz de promover o acesso ao que ele denominou *inconsciente óptico* – assim como a psicanálise o faria para acessar o inconsciente instintivo¹¹². A capacidade da fotografia de dar a ver além do que os olhos conseguem processar no tempo real da experiência possibilitaria, para Walter Benjamin, o retorno à consciência óptica do que os olhos guardaram no subconsciente, mas que não foi necessariamente processado como informação visual. Profundamente explorado na crítica de arte contemporânea¹¹³, o conceito de “inconsciente óptico”, cunhado por Benjamin, reaparece na década de 1990 numa reinterpretação do crítico de arquitetura Anthony Vidler. Segundo essa reinterpretação, a fotografia consiste, na verdade, numa ferramenta de acesso não *ao inconsciente óptico*, mas sim *ao inconsciente espacial*. Isso porque a imagem fotográfica dá a ver o que os olhos não veem, mas também, segundo Vidler, ela dá a ver o que o corpo não percebe em termos de espaço – características constitutivas do ambiente construído, especialmente as de natureza marginal, frequentemente negligenciadas em favor do monumental e de outras estratégias de hierarquização da experiência do corpo no espaço.

Para ambos os autores, é comum o argumento de que a imagem fotográfica dá a ver o que permaneceu de algum modo invisível aos olhos e intangível à experiência do corpo no espaço. Essa “revelação” fotográfica era o que Walter Benjamin – como vimos na primeira parte da tese – chamava de *aura*, confirmando assim sua ideia de que era “uma outra natureza que fala para a câmera mais do que para os olhos; ‘outra’ sobretudo no sentido de que um espaço informado pelo consciente humano abre caminho para o informado pelo inconsciente”

¹¹² Benjamin elabora a ideia de inconsciente óptico no seu texto “The little history of photography”, publicado em alemão pela primeira vez em 1931. Como vimos na primeira parte desta tese, Benjamin desenvolve nesse texto algumas considerações que se tornaram fundamentais para pensar a fotografia moderna e a sua compreensão como construção, e não como cópia da realidade. A ideia de construção aparece, nesse sentido, associada à sua capacidade de atuar como mecanismo de acesso ao inconsciente óptico, revelando aquilo que os olhos não conseguem ver sem a sua ajuda.

¹¹³ Rosalind Krauss, entre outros teóricos da arte, propôs rever a ideia de inconsciente óptico a partir da dúvida de que o mundo visual, entendido como fenômeno – “nuvens, mar, céu, floresta” – tenha de fato um subconsciente (KRAUSS, 1994, p. 179).

(BENJAMIN, 2008, p. 277-278, tradução nossa)¹¹⁴. Para Benjamin, um indivíduo “não tem conhecimento algum da postura humana durante a fração de segundo quando uma pessoa inicia a dar um passo. A fotografia, com seus recursos (...), revela essa postura (...).” (BENJAMIN, 2008, p. 278, tradução nossa). É assim que, segundo Benjamin, “alguém aprende sobre o inconsciente óptico, exatamente como alguém aprende sobre o inconsciente instintivo por meio da psicanálise” (BENJAMIN, 2008, p. 279, tradução nossa). A discussão que Benjamin levanta, a partir dos exercícios fotográficos de Etienne-Jules Marey com o movimento do corpo humano¹¹⁵, desdobra-se na ideia de inconsciente ótico como o que é invisível aos olhos na experiência direta da realidade objetiva, mas que se torna visível por meio da fotografia. Ao trazer à tona o inconsciente visual, isto é, ao representar o espaço informado pelo inconsciente humano, o processo fotográfico – como o psicanalítico, ao qual Benjamin se refere – promove a emersão na superfície da imagem de aspectos esquecidos ou refutados dentro de uma cultura visual informada pelo consciente humano.

Em 2001, portanto, cerca de 70 anos mais tarde, o teórico e historiador da arquitetura Anthony Vidler avalia a existência do inconsciente ótico, isto é, do inconsciente do mundo entendido como fenômeno, e a utilização de determinados termos por Walter Benjamin – “espaço informado pelo consciente humano” e “espaço informado pelo inconsciente humano”. A partir disso, ele sugere a alteração na terminologia de inconsciente óptico para

¹¹⁴ O trecho referente às citações desse parágrafo citado na íntegra: “For it is another nature that speaks to the camera rather than to the eye; “other” above all in the sense that a space informed by the human consciousness gives way to one informed by the unconscious. While it is common that, for example, an individual is able to offer an account of the human gait (if only in general terms), that same individual has no knowledge at all of human posture during the fraction of a second when a person begins to take a step. Photography, with its devices of slow motion and enlargement, reveals this posture to him. He first learns of this optical unconscious through photography, just as he learns of the instinctual unconscious through psychoanalysis” (BENJAMIN, 2008, p. 277-279).

¹¹⁵ Étienne-Jules Marey realizou uma série de experimentos, na segunda metade do século XIX, nos quais ele se utilizava da fotografia para registrar os movimentos do corpo humano. Sobre Marey e seu trabalho, o crítico de fotografia André Rouillé escreve: “Fisiologista da locomoção, Marey abre, em 1882, no Parc des Princes, em Paris, uma estação fisiológica – um laboratório ao ar livre – a fim de estudar os movimentos dos corpos vivos, humanos e animais. Ele manda, principalmente, desfilar sobre uma pista, diante de uma tela preta, um homem vestido de branco; e, em uma mesma chapa fotográfica, registra suas posições com intervalos regulares de um décimo de segundo. No chão, uma mira graduada serve para indicar a distância real percorrida entre dois clichês, para determinar a amplitude dos movimentos e para calcular a velocidade do deslocamento. Esse sistema de coordenadas cartesianas é concebido menos para representar corpos de maneira realista do que para tornar visíveis seus desempenhos. Os primeiros ensaios, no entanto, mostraram-se um pouco confusos, devido à superposição dos membros dos que andavam, corriam ou saltavam, em particular nas fases lentas dos movimentos. Marey, então, adota o princípio das “imagens reduzidas”: ao recobrir de preto uma metade lateral do corpo, uma perna e um braço, ele os “suprime da imagem”. Os corpos são amputados, mas a legibilidade da prova é proporcionalmente aumentada. A perda da analogia é o preço do ganho em eficácia científica” (ROUILLÉ, 2009, p. 77).

inconsciente espacial. Segundo ele, ao discorrer sobre o inconsciente óptico, Benjamin refere-se “menos a um fenômeno do tipo puramente visual e mais a características espaciais.” (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 14, tradução nossa). Vidler veicula esse argumento em 2001 no texto de abertura do livro *The spatial uncanny*, de James Casebere (CASEBERE, 2001 b).

Partindo das obras desse artista, o crítico inglês compreende que o conceito de inconsciente óptico, de Walter Benjamin, opera como um mecanismo “para revelar segredos espaciais, (...) estendendo o alcance tradicional da psicanálise não somente para a apreensão visual do espaço, mas, para as características mais fenomenológicas desse espaço, incluindo a experiência do corpo no espaço e as resultantes dimensões ‘hápticas’ da sensibilidade espacial”¹¹⁶ (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 14, tradução nossa). Assim, para Vidler, aparece aí a manifestação de um longo trajeto de Benjamin “contra a natureza puramente visual das relações sociais e culturais modernas, herdadas de Simmel e Riegl, que o [Benjamin] levou a falar da necessidade de experimentar o espaço às cegas [*blindly*], como se o espaço fosse de algum modo ‘poroso’, aberto ao toque, mas achatado pela visão” (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 14, tradução nossa). Vidler entende que o mais apropriado, segundo os termos do próprio Benjamin, seria falar de inconsciente espacial.

Ao compreender o inconsciente óptico, cunhado por Walter Benjamin, como inconsciente espacial, Vidler continua a abordar a construção fotográfica como uma representação que dá a ver aos olhos o que não está visível. Mas o diferencial de sua abordagem é que ela dá a ver o espaço que nos cerca, que nos constitui, que condiciona nosso modo de ser no mundo, mas do qual raramente temos consciência. Ou preferimos esquecer, recalcar de nossa consciência espacial para o fundo da memória dos olhos, para que os olhos não vejam e para que o espaço não seja questionado. Ao “ver” o inconsciente espacial na fotografia, queremos indagar sobre o espaço, seus processos de formação, suas dinâmicas que lhe fazem ser como ele aparece na

¹¹⁶O trecho referente às citações desse parágrafo citado na íntegra: “And yet, in qualifying this optical unconscious, Benjamin refers less to a phenomena of a purely visual kind and more to spatial characteristics. Thus he speaks of “space informed by the human consciousness” replaced by the “space informed by the unconscious”: “It is another nature that speaks to the camera rather than to the eye: ‘other’ above all in the sense that a space informed by the human consciousness gives way to a space informed by the unconscious”. In characterizing photography as a mechanism for revealing spatial secrets, Benjamin is extending the traditional reach of psychoanalysis to comprise not simply the visual apprehension of space but, in his terms, its more phenomenological characteristics, including the experience of the body in space and the resulting “haptic” dimensions of spatial sensibility” (VIDLER in CASEBERE, 2001, p. 14).

fotografia. Dando a ver, assim, também novas possibilidades de se relacionar com o espaço que nos cerca. Dar a ver essas novas possibilidades de relação do corpo com o espaço aconteceria por meio da emersão na superfície da imagem de aspectos constitutivos do chamado inconsciente espacial.

Assim como nos sonhos, espaço mutante e transformável, o inconsciente espacial apareceria, segundo Michel Foucault, no espaço vivido da experiência. Ao compartilhar com o sujeito esse espaço, a fotografia seria capaz de registrar o que informa o lugar, mas que não podemos sempre discernir e que consiste em manifestações do inconsciente espacial.

No entanto, pensar que a fotografia é mecanismo de acesso ao inconsciente espacial, ao registrar o espaço vivido da experiência de um modo como nossos olhos nus não conseguem fazê-lo, significa, necessariamente, considerar somente a natureza indiciária da fotografia e a sua manifestação como rastro do real existente, reduzindo sua capacidade construtiva. A fotografia pressupõe a existência de um espaço fotográfico que seja da ordem do espaço vivido da experiência, isto é, que seja também ele múltiplo e desdobrável, com dimensões e escalas variáveis – o espaço do fotógrafo, do sujeito, da fotografia, na fotografia. O espaço fotográfico, que não é somente o do referente, é o espaço das atualizações possíveis, das possibilidades de vir a ser. É onde, na superfície da fotografia, emerge o que muitas vezes não podemos ver a olhos nus, que está implicado na estrutura visível do espaço representado, mas que é difícil de discernir sem a mediação visual: outros modos de se relacionar com o real e com o ambiente construído, outras práticas arquitetônicas esquecidas ou recalçadas por uma determinada tradição dominante. O campo em expansão que apresento nesta tese se propôs a explorar alguns desses outros modos de relacionamento com o real, novos e velhos modos advindos da surpresa e do retorno ao imaginário social de aspectos esquecidos da sensibilidade espacial.

O aparecimento do inconsciente espacial na experiência fotográfica ocorre como uma experiência de estranhamento, pela experiência visual, de estruturas teóricas estáveis. Por exemplo, o estranhamento da ideia de transparência fotográfica dá lugar à ideia de opacidade. Esse processo se relaciona com o que Sigmund Freud, num texto de 1919, denominou *Unheimlich*, traduzido para o português como o *inquietante* ou o *estranhamente familiar* (em inglês, *uncanny*).

Referência utilizada por Vidler na elaboração de seu conceito de *architectural uncanny* (VIDLER, 1991), Freud desenvolve nesse artigo que a experiência do inquietante ou do estranhamente familiar decorre do encontro consciente com algo que deveria ter permanecido oculto. Não se trata, portanto, de “algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (FREUD, 2010, p. 360). Freud chama atenção para o uso desse termo em Schelling, no sentido de “tudo que deveria permanecer segredo, oculto, mas apareceu.” (SCHELLING apud FREUD, 2010, p. 337). Analisando o conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffman, Freud destaca o elemento inquietante que retorna em passagens decisivas, identificando-o com a imagem do próprio homem de areia – Coppola, o ótico; Coppelius, o advogado. O aparecimento desse elemento – figura que amedrontava Nathaniel, o personagem principal, na sua infância – está sempre vinculado, em diferentes momentos do texto, a uma desestabilização das emoções do protagonista da trama. A figura se associa, assim, a aspectos já conhecidos por Nathaniel no processo de formação de sua psique – *heimlich* –, que, ao retornar de um processo de repressão – *un* –, geram instabilidade na sua condição presente e na sua estrutura consciente dominante. Assim, segundo Freud, “o sufixo *un*, nessa palavra [*Unheimlich*], é a marca da repressão” (FREUD, 2010, p. 365).

Em 1991, ao publicar *The architectural uncanny*, uma coletânea de textos que trata da condição inquietante de grande parte da arquitetura produzida na década de 1980, Anthony Vidler (VIDLER, 1991) explora a relação entre o conceito freudiano de *Unheimlich* e o estranho retorno às experiências arquitetônicas daquele momento de aspectos espaciais anteriores à dominação de um determinado discurso modernista. Nesse sentido, os ensaios da coletânea investigam a ideia de retorno ao consciente espacial da época, isto é, ao espaço conformado pelo consciente humano, de aspectos recalcados por uma determinada tradição espacial dominante. Esse retorno ao espaço informado pelo consciente humano de aspectos esquecidos ou tidos como mortos por uma tradição dominante promove a experiência do *Unheimlich*, do inquietante, do estranhamente familiar. A experiência implica, muitas vezes, a não identificação ou o não reconhecimento de estruturas em princípio familiares – ou o seu contrário: a familiaridade de estruturas em princípio estranhas.

No ensaio inaugural do livro, Vidler propõe analisar a imagem da casa assombrada, muito recorrente na literatura do século XIX, e sugere que, na construção literária desses ambientes,

o inconsciente espacial resiste à modernização dos espaços por meio de determinados elementos potencialmente ameaçadores dentro da geografia das casas assombradas, como as chaminés, os porões ou os sótãos. Assim, a assombração na casa, semelhante à aparição fantasmática, ilumina lugares ou espaços que estão a morrer diante de uma tradição nova – a modernista –, na qual as estruturas antigas já não fazem mais sentido.

No caso dos trabalhos reunidos no sistema que apresento nesta tese, a experiência do inquietante ou do estranhamente familiar acontece tanto com relação a aspectos da tradição fotográfica, quanto a aspectos da tradição arquitetônica, de modo que a mistura dessas áreas distintas dentro de um campo em expansão tem efetivas consequências para cada linguagem individualmente, ainda que essas consequências operem distintamente fora desse campo em expansão.

A força de coesão consiste na possibilidade de haver a experiência do inquietante com o retorno de aspectos do inconsciente espacial ao espaço informado pelo consciente humano. Ao considerar a possibilidade de a experiência do inquietante ser um fator de coesão do sistema que apresento, considero necessariamente que esse fator compreende nele próprio a possibilidade de destruição do mesmo sistema. Isso porque a experiência do inquietante, denominador comum entre os princípios organizadores e os trabalhos que eles reúnem, é por natureza uma experiência desorganizadora. Ela é em si a iminência da instabilidade. Sendo essa iminência a condição de reunião dos princípios unificadores dentro do campo em expansão, fica evidente que o espaço desse campo não compreende uma estrutura fixa, estável, constante, mas consiste, ao contrário, num espaço eventual, potencialmente mutante. Nesse sentido, o sistema tal como o apresento no seu estado atual se organiza a partir de três princípios unificadores relacionados entre si pela iminência da instabilidade, isto é, pela possibilidade da experiência do estranhamente familiar. Do mesmo modo, ele pode igualmente estranhar-se, desfazer-se, deslocar-se em torno de novas centralidades, de novos princípios unificadores, seguindo os movimentos do imaginário social.

Desdobramentos sintáticos

O fator de coesão dentro do campo em expansão que apresento é, portanto, a iminência da instabilidade, de modo que a experiência dos trabalhos compreende em si possibilidades de

alteração ou questionamento de determinados aspectos da teoria da fotografia ou da teoria da arquitetura. Essas possibilidades de alteração de um determinado estado de conhecimento aparecem vinculadas à experiência do estranhamento entre esse mesmo estado e as novas formas ou abordagens que aparecem na experiência de um determinado trabalho fotográfico. Assim, os estranhamentos operam desvalidando determinados aspectos do estatuto fotográfico ou arquitetônico, reunidos dentro de um campo em expansão. Desse modo, eles abrem caminho para fazer emergir na construção fotográfica um espaço informado inconscientemente, trazendo à tona modos de se relacionar com o ambiente construído ou práticas arquitetônicas – elementos do inconsciente espacial – que teriam sido recalçados por uma determinada tradição dominante.

Cada princípio unificador, conforme desenvolvido na segunda parte desta tese, reúne trabalhos que operam uma expansão do campo fotográfico em direção ao arquitetônico – e vice-versa – de acordo com a expressão sintática referente a esse princípio – arquitetura *da* fotografia, para o princípio do olhar; arquitetura *com* fotografia, para o princípio do objeto; e arquitetura *depois da* fotografia, para o princípio do espaço. É comum aos trabalhos reunidos em torno de todos os princípios a possibilidade da experiência do estranhamento, do inquietante, fator de coesão do sistema que organizam. Mas os desdobramentos dessa experiência do estranhamento familiar não serão os mesmos em todos os princípios. Em cada conjunto de trabalhos está potencialmente presente uma reconfiguração específica e distinta – resultante da emersão dos elementos do inconsciente espacial na experiência das obras – das estruturas teóricas estáveis e dominantes em fotografia e arquitetura, como campos de conhecimento do mundo. A essa potencialidade de mudança chamo *pulsão de resistência*, caracterizando assim o retorno de modos recalçados de relacionamento com o real como uma resistência às forças dominantes dentro de determinados modelos ou tradições visuais e espaciais.

Resistência ao achatamento da visão

Faixas verdes e cinzas marcam a horizontalidade da composição. É menos interessante saber a que espaço da realidade objetiva o ambiente representado na fotografia se refere do que adentrar esse espaço como um lugar autônomo – ainda que sua condição original de existência dependa de um referencial. A legenda informa o rio Reno, mas o lugar não

corresponde ao seu referente. É sabido que Gursky alterou a paisagem fotografada, a fim de chegar na imagem que ele gostaria de propor. Esse aspecto atribui mais opacidade à nova realidade que ele cria – difícil de ser atravessada na direção de um referente –, enfraquecendo a transparência da imagem fotográfica. O enfraquecimento da transparência e o incremento da opacidade estão vinculados à resistência ao achatamento da realidade pela visão, pois demandam do olhar o exercício de ver o invisível, aquilo que não está lá, para apreensão do novo lugar que ele adentra. Dificultada a identidade entre imagem e referente nesse novo espaço fotográfico, o olhar é impelido, por sua natureza voraz e pela sua constante busca por identificar-se, a dar continuidade à paisagem fotográfica para além dos bordos da representação. Operando em direção ao desejo subjetivo, o olhar reconfigura o corpo imaginário subjetivo para habitar a arquitetura *da* fotografia – a estrutura visível tensionada por uma malha de relações invisíveis. Há, portanto, uma estrutura visível dotada de inúmeros detalhes (as diferentes densidades da vegetação, as diferentes tonalidades de verde, o reflexo da água, a gradação do cinza no céu, a matiz do caminho de pedestres, a alternância entre dois tons predominantes, a espessura das faixas horizontais) que é tensionada por uma malha invisível de relações, isto é, de características que só podem ser atribuídas, ainda que imaginariamente, diante de uma relação e que reconfiguram o corpo do sujeito dentro do espaço fotográfico (as distâncias entre o caminho de pedestres e o leito do rio, entre uma margem e outra, entre o espaço do fotógrafo e o do observador etc; as escalas, as dimensões, as possíveis texturas, os possíveis ruídos e, inclusive, os possíveis cheiros).

Em torno do princípio unificador do olhar, cuja operação de expansão aparece na expressão sintática arquitetura *da* fotografia, há uma pulsão de resistência ao *achatamento da visão*. O achatamento da visão é uma crítica de Walter Benjamin à característica da modernidade de reduzir as experiências sociais e culturais ao componente visual, isto é, achatar a realidade pela visão. Resistir ao achatamento da visão significa reabilitar a capacidade imaginativa do olhar e considerar a continuidade entre visível e invisível que constitui o real. Essa continuidade implica que, além da estrutura visível do mundo, existe uma malha de relações, da ordem do invisível, que demanda, no contexto do ambiente construído, o incremento da sensibilidade espacial por meio de um exercício imaginativo do olhar expandido, isto é, da busca dos olhos pelas bordas do campo visual – arquitetura *da* fotografia.

Em fotografia, a pulsão de resistência ao achatamento da visão desestabiliza o conceito de *transparência* da imagem fotográfica, jogando o sujeito para dentro do espaço da fotografia, num movimento espiralar. A imagem fotográfica deixa de ser a indicação de um referente, como o achatamento da realidade pela visão promoveria, e passa a ser dotada de uma realidade inventada. Dentro desse espaço, a imagem existe como superfície opaca, dotada de limites e escalas que lhe são próprios e que independem do seu referente externo. Essa condição demanda um modo de abordagem da fotografia pelo sujeito que radicaliza a experiência da visão, fazendo o olhar mover-se em percursos retilíneos e em movimentos espiralares. O invisível é convocado a participar da experiência da imagem, e emerge como uma tela de hábitos e modos de se relacionar com o espaço que estão tensionadamente implicadas na visibilidade criada pela fotografia a partir de um dado referente espacial. Não é somente a arquitetura do referente que importa, mas a arquitetura que organiza a imagem, fazendo das camadas de espaço aí compreendidas um lugar para a experiência.

Na teoria da arquitetura, a centralidade das *aparências*, isto é, da dimensão do visível, tornou-se um aspecto fundamental especialmente para a arquitetura moderna na sua relação com as mídias de massa. O objetivo dessa associação era incrementar a divulgação de correntes arquitetônicas por meio de publicações. Essa prática aproximou a arquitetura da representação fotográfica de massa e se relaciona com uma tendência moderna, como colocado por Walter Benjamin, de achatar a realidade dos acontecimentos culturais e sociais ao componente visual. Em resistência a essa tendência, Adolf Loos publicou em 1910, em *Architektur*, uma de suas críticas à representação fotográfica da arquitetura praticada na época, na qual se orgulha de seus interiores não surtirem efeito em fotografia. “I have to forego the honour of being published in the various architectural magazines.” Essa crítica de Loos aparece também no discurso de Le Corbusier. Segundo Beatriz Colomina comenta, Le Corbusier, na sua primeira viagem a Viena, em 1907-1908, teria ficado extremamente decepcionado com a experiência de alguns interiores de Hoffman, os quais eram de fato bem menos atrativos do que aparentavam ser na representação fotográfica de algumas revistas da época (COLOMINA, 1996, p. 101).

Essa consciência da separação entre realidade dos fenômenos e realidade fotográfica, decorrente de experiências dessa natureza, teria sido um fator importante para Le Corbusier estabelecer uma relação com a fotografia que lhe permitisse abordá-la, bem como a

arquitetura, como um território de exploração de ideias puras. Nesse sentido, Le Corbusier atribuía autonomia à fotografia com relação ao mundo dos fenômenos e não se privava de alterar algumas imagens de suas edificações para melhor comunicar suas ideias. Isso aconteceu, por exemplo, com as imagens de seu único projeto de casa publicado na *Esprit Nouveau* 6, a Villa Schwob (1920):

Le Corbusier air-brushed the photographs of Villa Schwob to adapt them to a more 'purist' aesthetic (...). [He] discarded everything that was picturesque and contextual in this house, concentrating on the formal qualities of the object itself. But the most striking modification in the photographs of this house published in *L'Esprit Nouveau* is the elimination of any reference to the actual site, which is, in fact, a steep terrain. (COLOMINA, 1996, p. 111).

Segundo Beatriz Colomina, a relação de Le Corbusier com a imagem fotográfica evidencia uma necessidade de construir um discurso visual da arquitetura que compartilha com essa imagem o terreno das ideias puras. O espaço da construção aberto pelas publicações distingue-se assim do espaço de construção nos canteiros de obra. Ambos são, no entanto, espaços de construção da arquitetura. Mas fica evidente, nesse caso, o papel da fotografia em atuar como ferramenta retórica da ordem visual dentro de um discurso específico das aparências arquitetônicas.

Essa condição retórica da fotografia em favor de um discurso específico de aparências arquitetônicas reaparece em inúmeros artistas que tematizam o ambiente construído depois da década de 1970. No entanto, em muitos deles, como o próprio Andreas Gursky ou Thomas Ruff, não há uma intenção panfletária, e, sim, uma construção visual que apela para a imaginação sensorial do espaço pelo sujeito.

Resistência ao achatamento do corpo

Em torno do segundo princípio unificador, o do objeto, cuja operação de expansão aparece na expressão sintática arquitetura *com* fotografia, existe uma pulsão de resistência ao *achatamento do corpo*. Esse achatamento – que também opera como *desmaterialização* do corpo – refere-se tanto ao corpo fotográfico como ao arquitetônico. Como argumento, resistir ao achatamento do corpo significa requerer uma presença corpórea capaz de agenciar arquitetonicamente o espaço. Em fotografia, a resistência ao achatamento do corpo opera contra a ideia de imaterialidade da imagem fotográfica. Assim, além de opaca, essa imagem

adquire um corpo, de natureza escultórica, capaz de gerar diferentes conformações espaciais, proporcionar novas escalas de relação com o corpo do sujeito, viabilizando agenciamentos arquitetônicos do espaço. É como nos trabalhos de Leslie Hweitt, nos quais ela estimula a imaginação do corpo a estabelecer novas relações de medida, proporção e perspectiva com o objeto-imagem, ao dividir com ele o espaço da experiência. A arquitetura do espaço da experiência nos trabalhos em torno de tal princípio, que seguem a ideia de arquitetura *com* imagem, expande-se para relacionar-se com o corpo do sujeito, agenciando-lhe o espaço para percepção da obra. A arquitetura emerge aqui como construção espacial por meio de estratégias ótico-objetuais, fotográfico-esculturais. É um campo de experimentações do corpo a partir da combinação de duas linguagens, onde deixa de predominar a sedução das aparências, da superfície visual; onde ganha importância a exploração da sensibilidade espacial do corpo, pelo incremento de outras dimensões hápticas dessa sensibilidade. O corpo é estimulado a ver com uma visão mais tátil, mais palpável, estabelecendo com a fotografia uma relação que é visual e escultural, ótica e espacial.

Resistência ao achatamento do tempo

Em torno do terceiro princípio unificador, o do espaço, cuja expansão opera de acordo com a expressão sintática arquitetura *depois da* fotografia, a pulsão de resistência refere-se a uma resistência ao achatamento do tempo. Resistir ao achatamento do tempo significa reconsiderar as temporalidades tradicionais que conferem uma hierarquia na relação arquitetura e imagem. De acordo com essas temporalidades, a arquitetura é dotada de um tempo longo, enquanto a imagem é dotada de um tempo curto. As imagens de Thomas Demand invertem essa relação, e atribuem à fotografia maior duração no tempo do que a arquitetura. Essa pulsão resiste à ideia do *instantâneo* e da abordagem da imagem fotográfica como rastro da realidade numa fração de segundo. Nesse sentido, prioriza-se uma abordagem da fotografia como processo de construção dotado de uma longa duração no tempo, duração esta que ultrapassa inclusive a do espaço que ela representa. Ao ser regida por um tempo arquitetônico, a fotografia pretende-se também ela formalmente arquitetônica, presencialmente arquitetônica, seja durante o processo de construção da fotografia, como nas obras de James Casebere, seja enquanto produto final, envolvendo o corpo em novas espacialidades, como acontece na obra de Zoe Leonard. Compreendendo processos construtivos materiais, envolvimento do corpo e longa duração no

tempo, a fotografia tenta sublimar o domínio da arquitetura como disciplina que trata a construção do espaço, e coloca-se também ela construtora. Mas não somente da representação do espaço da realidade objetiva direta, mas do próprio espaço de experiência da realidade objetiva direta, um espaço que é complexificado pelas camadas de relação com outros espaços que a linguagem fotográfica implica. O espaço da representação, o espaço do fotógrafo, o espaço do dispositivo etc.

Capítulo 8: Arquiteturas do olhar

Retomo agora um dos pontos de partida, talvez o principal, de toda esta investigação. Esse ponto de partida específico, como anunciei na *introdução* desta tese, são meus experimentos fotográficos autorais, que estimularam um envolvimento teórico mais profundo com o campo fotográfico, com teorias do espaço e da arquitetura – e que continuam a incitar novas e infinitas questões. Para o desenvolvimento desta pesquisa, recorri, portanto, não somente às questões que foram (e que continuam a ser) levantadas pela experiência de práticas fotográficas contemporâneas de outros artistas, mas também às dúvidas que emergem dos contínuos experimentos fotográficos que realizei ao longo do processo e que continuo a realizar – são eles, na verdade, meu modo principal de estar no mundo, de compreendê-lo e de comunicar-me com ele. Esses experimentos compartilham com a elaboração teórica da tese o mesmo patamar de construção de conhecimento, porém por meio de outra linguagem, distinta do discurso acadêmico. Apesar de ocuparem lugares distintos, isto é, linguagens diferentes, ambas as práticas – tanto a da fotografia como a da escrita – mostraram-se essenciais para chegar às considerações finais que apresento em seguida a este capítulo.

Consciente, portanto, de que o campo de experimentações artísticas autorais é tão válido ao processo doutoral como as discussões já apresentadas, proponho, antes de finalizar este estudo, atravessar um breve trecho do território de experimentos meus. Esse território é bastante distinto do *corpus* que foi analisado ao longo da tese, principalmente porque é um território privado, que se faz público por meio deste trabalho com o objetivo específico de legitimar o lugar da experimentação fotográfica como construtor de conhecimento. Não um conhecimento científico descritivo sobre o espaço, mas um conhecimento de base relacional, construído a partir de experiências cumulativas e limítrofes do espaço e da imagem. Ressalto que esse estratégia não visa a ilustrar a discussão desenvolvida até agora, numa espécie de resultado prático da reflexão teórica. Esses experimentos não são um produto da reflexão teórica, mas aconteceram ao longo dela, junto com ela, cotejando-a e sendo cotejados por ela. A ideia é expor brevemente esses experimentos, a fim de iluminar outro modo de pensamento,

que contribuiu diretamente para o desenvolvimento desta pesquisa. Em razão do aspecto autoral e privado, esses experimentos não puderam compor o *corpus* do material analisado. Reitero que eles são tão importantes quanto as elaborações teóricas apresentadas ao longo deste trabalho, pois alimentam um tipo de pensamento necessário para conseguir abordar as obras dentro do campo em expansão, como foi feito.

Portanto, como fotógrafa de livre formação, graduada em arquitetura, meu interesse pela representação do ambiente construído na fotografia não se expressa somente em termos analítico-textuais, como proponho com esta pesquisa, mas também por meio de práticas visuais. Nessas práticas, especialmente nas que escolhi apresentar como sendo arquiteturas do meu olhar, procuro investigar principalmente aspectos da relação entre a fotografia do espaço e o espaço da fotografia, a partir de condicionantes temporais. Reitero que essas práticas constituem um conjunto de experimentações que compartilha com as imagens de artistas reconhecidos no mundo visual, como apresentei ao longo da tese, o estatuto de campo formulador de questões e problemáticas, que me inspiraram a buscar possíveis respostas no percurso doutoral.

Shhhhh

O primeiro trabalho que apresento é uma série extraída do projeto *Shhhhh*. A série é composta por seis panorâmicas fotográficas, em preto e branco, que representam o espaço interno da biblioteca The Cooper Union, em Nova York¹¹⁷. Nessas panorâmicas, como em “CUL #1”, (2013) (IMAGEM 8.01), a imagem é uma faixa horizontal que fatia o espaço da biblioteca, conformando um recorte fechado do campo de visão. Marcada por linhas verticais, essa tira fotográfica dá a ver, entre fantasmas e livros que surgem na construção da imagem, sinais de ocupação, possibilidades efêmeras de uso e algumas estratégias arquitetônicas do espaço. As imagens são ora mais nítidas, como em “CUL #2” (2014) (IMAGEM 8.02), ora mais difusas, como em “CUL #3” (2013) (IMAGEM 8.03); ora mais legíveis, como em “CUL #4” (2014)

¹¹⁷ Esta é a instituição de ensino superior americana onde realizei meu doutorado sanduíche. O estágio de pesquisa doutoral sanduíche foi possível graças ao apoio da agência CAPES, por meio da bolsa PDSE. Fui recebida, como pesquisador visitante, na The Irwin S. Chanin School of Architecture, da The Cooper Union, em Nova York, pelo professor Anthony Vidler, durante o período de setembro de 2013 a junho de 2014. Além dele, menciono também a professora e artista visual Jennifer Williams, da School of Art, da The Cooper Union, pelo apoio recebido e pela imensa colaboração com as atividades que realizei durante minha estada lá.

(IMAGEM 8.04), ora quase impossíveis de atravessar, como em “CUL #5” (2014) (IMAGEM 8.05).

As imagens são realizadas com câmeras pinhole, também chamadas de câmeras estenopéicas. O principal aspecto que justifica o uso desse tipo de câmera para o trabalho em questão é o imenso leque de possibilidades para explorar a ideia de espaço fotográfico que esse dispositivo abre ao pesquisador. A partir do controle das variáveis de diâmetro de furo (entrada de luz) e de distância entre a superfície do furo e a superfície sensível, é possível construir qualquer formato de câmera, porque não existe predefinição nesse sentido. Uma vez que as dimensões e formatos dessa câmera a ser construída determinam diretamente o tipo de imagem a ser formada, é imprescindível, nesse tipo de investigação, recorrer a considerações sobre o espaço da câmera fotográfica, isto é, sobre o espaço de formação da imagem no interior da caixa. Assim, a experimentação técnica com as características do espaço fotográfico da câmera acontece junto com a conceitual sobre a representação do espaço arquitetônico na fotografia. Se o espaço fotográfico é um dado nas câmeras industrializadas, ele é mais uma variável de pesquisa nas câmeras estenopéicas.

As câmeras utilizadas para realizar essas imagens foram duas, de igual modelo, sendo uma de produção própria minha e outra de produção da artista Jeniffer Williams¹¹⁸. Considerando a ausência de visor para visualizar o enquadramento da panorâmica, era preciso articular as condições de formação da imagem dentro da câmera com as condições do ambiente físico da experiência imediata; era preciso, assim, relacionar diretamente as condições de projeção da imagem do ambiente na caixa com as condições do próprio ambiente, sem que, para isso, houvesse muitos dispositivos de mediação – como lentes e diafragma. Nesse sentido, a falta de visor e de demais dispositivos de controle tornava a experiência fotográfica de representação da arquitetura uma experiência menos destacada da experiência direta do ambiente construído.

Outro aspecto conceitual dessa proposta fotográfica que se sustentava num aspecto técnico das câmeras estenopéicas era o fator tempo. As panorâmicas resultavam de um processo de exposição que durava de três a oito horas – a depender da superfície sensível utilizada e da

¹¹⁸ Jennifer Williams é professora na School of Art, da The Cooper Union, e chefe do corpo técnico do laboratório de fotografia da instituição. Essas e outras câmeras estenopéicas da artista foram fruto de uma residência artística na qual ela se propôs a pesquisar esse tipo de tecnologia fotográfica.

condição de luz local. Utilizando-me da variável tempo, foi possível ligar a experiência fotográfica de formação da imagem na superfície sensibilizada com a experiência de estudo dentro daquele ambiente construído e colocar metaforicamente em relação a produção da imagem fotográfica com a produção do pensamento crítico sobre ela – já que o estudo que eu empreendia era justamente o que resultaria nesta pesquisa doutoral que ora apresento. Além disso, o fator tempo tornava evidente que aquele tipo de imagem neutralizava ou combatia a abordagem da fotografia como congelamento de um instante decisivo, pois resultava de um acúmulo de tempo que compreendia uma série de instantes, uma série de momentos, tão especiais e decisivos quanto efêmeros diante da continuidade aparentemente imutável do espaço.

Nas panorâmicas do projeto *Shhhhh*, nem sempre é possível identificar o ambiente representado, por conta da ilegibilidade de algumas imagens. Com isso, espera-se descolar a imagem resultante do seu referente, do objeto representado, criando com o conjunto de fotografias uma espécie de outro lugar, entre o onírico e o fantástico. A combinação de uma estrutura visível, que indica um espaço na realidade objetiva, com uma rede de símbolos visuais (o embaçado, o estourado, as marcas de revelação, os segmentos verticais dos encontros das películas) cria um lugar de experiência da imagem que propõe confundir a memória, ao atualizar o espaço da biblioteca em formas estranhas. Essas formas tendem a distanciar o que parecia familiar – ou mesmo a fazer familiar o nunca antes visto.

xy / land_space

O segundo trabalho que apresento é uma série do projeto *xy / land-space*, constituída de imagens formadas a partir de sequências de fotogramas no rolo de filme 35mm. O projeto propõe criar paisagens dentro de um espaço fotográfico determinado por uma sequência direta de três a sete fotogramas de filme 35mm. Para tanto, propõe-se utilizar referentes que vão desde a arquitetura e a cidade até o corpo e o objeto de menor escala. Ao colocar em relação, para criação da paisagem, as fotografias vizinhas dentro do rolo de filme, proponho alterar esse tipo de espaço fotográfico pré-definido pelo funcionamento da câmera, que isola cada pose uma da outra. As poses se tornam, assim, fragmentos de espaço fotográfico, os quais devem ser combinados sequencialmente na construção de uma paisagem. A atividade de amarrar esses fragmentos na constituição de um novo espaço fotográfico obriga que, ao

representar um referente, eu o faça pensando na paisagem que está se construindo dentro da tira de filme.

Assim, variáveis como sentido de leitura, número de poses – a que chamo fragmentos espaciais do fotográfico –, localização dessas poses no espaço da tira de filme, avizinhamentos formais e temáticos são alguns dos aspectos que devo considerar na construção da representação. O processo de construção, condicionado por um espaço fotográfico que é da ordem do invisível, afeta o tipo de experiência que tenho, como fotógrafa, do referente visível. Na apresentação da imagem resultante, proponho que aconteça uma inversão na natureza desse lugar de imaginação, uma vez que o espaço fotográfico torna-se visível enquanto a representação, como recorte da visibilidade durante a experiência do ato fotográfico, evoca necessariamente a presença do invisível. O invisível como aquilo que ficou fora dos fragmentos espaciais do fotográfico, que não entrou no espaço fotográfico criado, mas que o constitui igualmente em virtude da rede de relações que compõe a construção de uma paisagem.

Em “Manhattan #1” (2014) (IMAGEM 8.06), a sequência de imagens representa uma visada para a cidade de Nova York de dentro de um automóvel, figurando dentro do campo de visão partes do veículo, como volante e retrovisor, e ao mesmo tempo o cenário urbano da metrópole. A continuidade na construção da sequência, incluindo a repetição de alguns elementos visuais ou de partes deles, sugere um movimento horizontal contínuo, completo, de um extremo a outro da visão do copiloto, e um ritmo constante nos disparos da câmera. Ao mesmo tempo, a mudança de lugar dos objetos referentes, como o veículo à direita na imagem, denuncia a passagem de tempo entre uma fotografia e outra, o que já está implicado na própria construção sequencial da imagem a partir dos fotogramas da película. Nessa imagem, tento propor uma relação bastante direta entre a experiência do sujeito produtor com a do receptor da imagem, por meio da coincidência sobre um eixo x imaginário entre a linearidade horizontal do movimento da câmera e o sentido de leitura da imagem da esquerda para a direita. O novo espaço fotográfico, resultante da combinação de quatro fragmentos espaciais do filme, compreende uma visada frontal completa do para-brisa de um automóvel, contribuindo para uma ideia de totalidade construída sequencialmente e sem cortes.

Já em “Cambridge #1” (2014) (IMAGEM 8.07), a mesma estratégia de construção de uma paisagem, por meio de sequências de poses do filme 35mm, gera uma imagem de fruição

bastante distinta, especialmente no que tange à continuidade quase circular que caracteriza a imagem anterior. No caso de “Cambridge #1”, o movimento vertical dos olhos na experiência do referente, pelo fotógrafo, é decomposto pela horizontalidade do formato do filme, que condiciona igualmente o formato de apresentação da imagem. Cria-se assim uma relação entre um eixo y imaginário, o de fruição do fotógrafo diante da obra de Eero Saarinen, no *campus* do MIT, em Cambridge, e um eixo x que é o do espaço fotográfico, definido pelo formato do filme. Propõe-se que a horizontalidade da imagem para representação de um percurso visual arquitetônico marcadamente vertical provoque estranheza na recepção desse trabalho, convocando o observador a pensar na sequencialidade de espaços que estão implicados na construção dessa paisagem – o espaço do filme, o espaço do fotógrafo, o espaço da imagem, o espaço da recepção.

Esse projeto busca propor, assim, relações entre um espaço fotográfico já pré-definido em segmentos espaciais (poses do filme), mas que pode ser alterado a partir da combinação de segmentos dentro da construção de uma paisagem. Como podemos ver em “Automóvel clube #3” (2014) (IMAGEM 8.08) e em “Storrs #2” (2014) (IMAGEM 8.09), a construção de um outro espaço fotográfico obriga-me a pensar, como produtora de imagens, em continuidades e descontinuidades, combinações e des-combinações, cortes e irrupções, seguimentos e inversões entre sequências de fotografias, a fim de transformar a experiência do referente numa nova paisagem para o observador. Essa nova paisagem oferecida ao observador é a construção de uma faixa de visibilidade – concernente ao espaço fotográfico invisível durante o processo de criação –, que evoca o universo invisível no qual o referente se insere – concernente ao espaço visível na experiência da construção, e que ficou fora do campo de visão da fotografia. De novo, existe uma estrutura visível que é tensionada por uma trama de relações invisíveis, referentes a inversões de movimentos de experiência e de fruição e a descontinuidades de sequencialidades esperadas.

fronteiras

O último trabalho que apresento é a série *fronteiras*. Nessa série, proponho sequências duplas de fotogramas de filme 35mm, que representam diferentes visadas de um mesmo referente. Como aparece em “fronteiras #1” (2014) (IMAGEM 8.10), esses pares de imagens são uma pequena tira contínua do rolo de filme. Apesar de contínua, essa tira recebe duas áreas

distintas de projeção de imagem, determinadas pela mecânica da câmera fotográfica, conformando um espaço de representação separado por uma faixa preta de película não exposta. Essa faixa de separação, fronteira entre uma imagem e outra, como podemos ver em “fronteiras #2” (2014) (IMAGEM 8.11), é também a fronteira entre um momento e outro da experiência do fotógrafo com o referente. Assim, ao dividir o espaço de representação em dois, essa faixa, fronteira entre os dois lugares de exposição, é também a fronteira entre dois tempos. Ela anuncia o movimento do corpo do fotógrafo no espaço, em relação ao referente, anunciando igualmente a passagem do tempo.

Proponho apresentar essas imagens, pares de clichês fotográficos, no espaço da página dupla do livro. Nesse espaço, a faixa de separação entre um clichê e outro coincide com o encontro das páginas na estrutura central do corpo do livro (IMAGEM 8.12 a IMAGEM 8.14). Assim, a fronteira do espaço fotográfico, a faixa preta de película não sensibilizada entre um clichê e outro, coincide com a fronteira do espaço de experiência criado pelo formato do livro. A estrutura de apresentação das imagens no livro repete a estrutura de representação das imagens: as duas páginas, apesar de formarem um espaço de leitura contínuo, estão separadas por uma fronteira que divide também os tempos de uma experiência de leitura.

Reiterar o lugar da fronteira, tanto no espaço da tira fotográfica como no espaço do livro, gera, no entanto, uma experiência que é menos da ordem da separação do que da ordem do encontro. Isso porque é a mesma fronteira que divide os espaços da tira fotográfica, a que anuncia a passagem do tempo e a do movimento do corpo do fotógrafo pelo espaço, ambas experiências de natureza contínua. Assim, a fronteira – ao dividir o espaço da tira fotográfica, ao limitar os distintos espaços do livro, ao fragmentar a passagem do tempo – chama atenção para o seguimento, para a continuidade da experiência do vivo – ou da *chair*, como sugere Maurice Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 153).

Os referentes dessas fotografias são edificações unifamiliares ainda existentes na região Centro-Sul de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Muitas dessas casas estão hoje à venda ou para alugar, e resistem no tecido urbano como fronteiras entre um presente dominado pela especulação imobiliária e um passado que não tem lugar dentro das dinâmicas urbanas que alteram irreversivelmente a paisagem da cidade. Nesse sentido, proponho colocar a ideia de fronteira dentro de uma *mise en abyme*: existe a fronteira do espaço fotográfico, entre um clichê e outro; existe a fronteira do espaço do referente, entre uma visada e outra; existe a

fronteira do espaço do livro, entre uma página e outra; existe a fronteira do tempo do fotógrafo, entre uma imagem e outra da tira fotográfica; existe a fronteira do tempo do referente, entre o passado ao qual a arquitetura das casas remete e o presente de especulação que as faixas de aluguel ou venda anunciam. No entanto, é curioso que todas essas fronteiras – ao separar, ao fragmentar, ao dividir – evidenciam, ao contrário, a continuidade, o seguimento, a ininterrupção da experiência do vivo. A fronteira fotográfica, que toma corpo na faixa preta não sensibilizada entre os dois clichês, evidencia a continuidade do segmento de película, da tira de filme que gera os pares de imagens. A mesma fronteira fotográfica chama atenção para a continuidade do tema, ao representar o mesmo referente a partir de pontos de vista diferentes e em momentos distintos. A fronteira do livro, divisão entre uma página dupla, ao separar a imagem em duas – pois coincide com a fronteira fotográfica presente na imagem –, chama atenção para a especificidade dessa mesma imagem, que é uma só, contínua, ainda que formada por dois clichês. A mesma fronteira do livro chama atenção para a continuidade entre os espaços da página dupla, pois se trata de uma mesma imagem que se estende por ela. A fronteira do tempo do referente, entre um presente de especulação imobiliária e um passado de distintas dinâmicas urbanas, chama atenção para a sequência cumulativa de eventos que caracteriza o processo de formação das cidades. Essa fronteira ilumina a presença de pequenos fantasmas, como define Walter Benjamin: pequenas luzes que dão a ver o que será o futuro só quando estão na iminência de extinção.

Esses projetos fotográficos de minha autoria colocam em discussão determinados aspectos da representação fotográfica da arquitetura e do ambiente construído que foram centrais no percurso desta investigação. Primeiramente, ao representar a arquitetura fotograficamente, esses projetos buscam trabalhar nos seus processos técnicos o pensamento sobre o espaço. Isso é sensível, por exemplo, na construção das câmeras estenopéicas, no uso de tiras de filme 35mm e na fronteira entre a página dupla como espaços definidores de uma determinada fruição da imagem. Acontece, assim, uma espécie de sobreposição do pensamento fotográfico com o pensamento sobre o espaço, de modo a torná-los pretensamente indissociáveis. Ainda nesse sentido, em segundo lugar, busca-se possibilitar uma fruição da imagem que aconteça em relação com a experiência do fotógrafo no espaço do referente, como acontece, por exemplo, na relação entre eixos do projeto *xy/ land space*.

Um terceiro aspecto importante é que as imagens, como na série do projeto *Shhhhh*, evidenciam a relação da fotografia com um referente, sendo ela um rastro ou uma marca desse referente. Mas, ao mesmo tempo, além de rastro de uma realidade objetiva, propõe-se desdobrar essa abordagem indiciária, atribuindo à imagem final uma presença própria, quase autônoma, que tende a dissociá-la do seu referente, mas não a abandoná-lo completamente. Cria-se, assim, um novo espaço onírico, a partir de um documento imaginado que se pretende imaginante. A fotografia, assim, remete a um referente, mas, ao mesmo tempo, se utiliza dessa relação com ele para criar um espaço distinto, estranho e fantasmagórico, como nessa série de *Shhhhh*, a fim de possibilitar outra experiência dela.

Por fim, um último aspecto que vale ressaltar é a vertigem do pensamento e da experiência do espaço, promovida no trabalho *fronteiras*. Essa vertigem, ou *mise en abyme*, acontece na tentativa de relacionar inúmeros espaços, e suas fronteiras, de modo a evidenciar que a separação é muitas vezes o que nos permite compreender a continuidade do vivo. Assim, o espaço fotográfico da tira relaciona-se com o espaço do livro que se relaciona com o espaço do referente. O tempo e sua passagem são especializados. A ideia de fronteira como separação é invertida pela continuidade característica do tema das fotografias, da página dupla, da experiência do fotógrafo com o referente. Ao separar, as fronteiras que aparecem nessa série acabam por reunir a experiência do espaço e do tempo num contínuo que é da natureza do vivo, da carne, do flesh. Esse contínuo nós o fragmentamos para lidar com ele, para percebê-lo e nos darmos conta da sua ininterrupção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar às conclusões finais desta pesquisa não significa esgotar as possibilidades de investigação de um campo. Não significa tampouco encerrar nesse percurso transcorrido na companhia do leitor o vertiginoso caminho de novas investigações que se anunciam a partir desta. Esse caminho parece atravessar outras possibilidades de centralidades unificadoras dentro do campo em expansão, ativando assim novas formas, novas visibilidades e novos modos de atualização.

No entanto, desse percurso que termina algumas contribuições merecem destaque imediatamente antes do momento de transição que todo fim prenuncia. Recupero agora as mais importantes. A primeira delas é a proposta de abordar a relação entre arquitetura e fotografia num universo mais amplo de práticas artísticas, evitando reduzir essa relação ao gupo de imagens encomendado aos fotógrafos de arquitetura para divulgação do produto arquitetônico recém-finalizado. Discutir essa relação em práticas artísticas de natureza fotográfica a partir do campo disciplinar oficial da arquitetura constitui o desafio de tentar incorporar ao campo de conhecimento da arquitetura considerações sobre o espaço e o ambiente construído que têm sido pensadas e exploradas de outro campo de conhecimento, mas que dizem diretamente da prática e das possibilidades de atuação do arquiteto. Esse recurso ao imaginário fotográfico como campo de exploração para desdobramento do pensamento arquitetônico contemporâneo implica levar em conta a imaginação artística sobre questões importantes referentes ao modo como compreendemos, produzimos e vivenciamos o espaço. O imaginário que produzimos sobre o espaço, no caso, sobre o ambiente construído e a arquitetura é tão en-formador do corpo quanto esses próprios espaços.

Uma segunda contribuição importante é a revisão crítica da relação entre fotografia e espaço, fotografia e ambiente construído, a partir da década de 1970 especialmente – já que proponho colocar aí as matrizes históricas de um tipo de representação artística específico do ambiente construído. Trata-se de um tipo específico para o qual representar a arquitetura ou o ambiente construído é um modo de pensamento, um modo de construir o espaço que nos cerca, e não somente de registrá-lo passivamente. Essa revisão crítica permitiu reunir nesta tese importantes marcos teóricos da fotografia, abordados segundo o filtro da relação entre fotografia e espaço, acionado pelo temática da pesquisa. Nesse sentido, o que Roland Barthes diz sobre a fotografia em geral interessa, sobretudo, pelo que isso implica na relação entre fotografia e arquitetura. O que significa a transparência da superfície e a soberania do valor

ontológico, do grau zero da escrita fotográfica, nas implicações sobre o pensamento do espaço contidas numa imagem como a de Thomas Demand? Ou nas colagens urbano-florestais-aquíferas como as de Caio Reiszewitz? Ou explodidas numa experiência como a promovida por Zoe Leonard, na Bienal de 2014 do Whitney Museum? Em todos esses trabalhos é comum uma natureza material ou espacial da fotografia, que tende a enfraquecer sua compreensão como tela transparente, de registro da realidade objetiva, colocando-a como operação transformadora da realidade ou como corpo que divide com o sujeito o espaço da experiência artística. Assim, revisar os principais conceitos de teóricos importantes dentro da teoria da fotografia, especialmente a partir de 1970, sob o filtro espaço-imagem, permitiu sistematizar o conhecimento da relação entre fotografia e arquitetura, e avaliar em que medida as movimentações teóricas implicam movimentações conforme ou contrárias nas atualizações artísticas.

Um terceiro aspecto refere-se a outro componente de sistematização do conhecimento sobre a relação fotografia e arquitetura, e consiste na pesquisa sobre as matrizes históricas escolhidas como recorte temporal para os tipos de propostas artísticas analisadas. “Inventar” essas origens, localizando-as em torno da década de 1970, foi uma proposta decorrente da constatação de um incremento vertiginoso de propostas artísticas de natureza fotográfica que representam a arquitetura e/ou seus processos formadores. Essa invenção desencadeou uma pesquisa aprofundada sobre importantes manifestações que aconteciam nesse período, e que alteravam os contornos da relação arquitetura e fotografia. Essas manifestações consistem em publicações, como *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi e Denise Scott-Brown, que se utilizava da fotografia como meio para problematização e construção de conhecimento no campo arquitetônico, e não para exibição das qualidades do produto final; na circulação de trabalhos dessa natureza em veículos tradicionais, como a publicação de dossiês dos Becher, na *Architectural Review*, nos anos de 1967 e 1968; na realização de exposições como a *New topographics*, de 1975, ou a *Signs of life*, de 1976; na crítica acadêmica em jornais científicos sobre a padronização da fotografia de arquitetura praticada pelos profissionais da área, como a de Cervin Robinson ou John Fitch na década de 1970. Essas manifestações indicavam alterações em paradigmas das fotografias, como também em paradigmas da arquitetura. O interesse de Robert Venturi e Denise Scott Brown pelas fotografias de Stephen Shore traduz o apreço deles pelo vernacular e pela cultura pop, novas correntes teóricas que definiam os rumos da produção arquitetônica na época. Além disso, o interesse de arquitetos, como o

grupo The New York Five, por apresentar visualmente suas obras segundo o olhar de artistas como Judith Turner revela a busca por um tipo de relação entre arquitetura e fotografia na qual exista um compartilhamento de princípios. Esse compartilhamento de princípios tende a reduzir a função ilustrativa da imagem fotográfica e incrementar sua presença como construtora de novos espaços bidimensionais para a experiência, que compartilham de princípios comuns com o referente. No caso de Judith Turner, como vimos, a abstração formal, uma ideia defendida por Peter Eisenman para a concepção da forma arquitetônica, aparece como geradora das fotografias, criando uma *mise en abime* de abstração da abstração.

A contribuição que considero mais importante desta pesquisa, no entanto, é a proposição de uma abordagem das práticas artísticas contemporâneas: as de natureza fotográfica que representam o espaço construído. Essa abordagem busca iluminar novos tipos de relação entre arquitetura e fotografia, a partir da formulação de um campo comum, uma zona de intercessão temporária que não exclui a existência autônoma dos campos aí envolvidos, mas prioriza o desdobramento das leituras em análises que sirvam para avançar os campos simultaneamente, sem que um seja a ilustração do outro ou sem que o outro seja a origem de um. Ambos são campos que envolvem processos de construção das possibilidades de concebermos, representarmos e vivenciarmos o espaço.

Essas possibilidades podem ser novas ou velhas, o fato é que muitas delas são invisíveis para nós na nossa experiência direta da realidade objetiva. Essa invisibilidade toma formas visíveis temporárias na proposta artística fotográfica e torna-se, assim, identificável. A identificação dessas novas/velhas possibilidades de relação entre espaço-imagem acontece por um processo de estranhamento, marcado pela experiência do inquietante. Nesse sentido a experiência do estranhamente familiar é umas das principais forças de coesão do sistema, e afeta suas formas e seus contornos, sendo um importante definidor, portanto, dos limites com que o campo em expansão é construído nesta pesquisa.

Recorrer à experiência do inquietante como fator de coesão do sistema de abordagem significa assumir a importância, para a existência do campo em expansão, de que as obras aí reunidas questionem padrões vigentes, e permitam acessar outras camadas de visibilidade que ficam recalcadas sob os condicionamentos do olhar, do corpo e do tempo, impostos por determinadas tradições visuais e espaciais. Resistir ao achatamento do olhar, do corpo e do tempo – outro aspecto que considero uma importante contribuição a ser ressaltada no percurso

desta pesquisa – significa resistir ao achatamento do espaço; um espaço que só é percebido por um olhar tátil dentro de um tempo abstrato.

Essa resistência ao achatamento do espaço, por meio de uma resistência do olhar, do corpo e do tempo, não se restringe, nesse processo de pesquisa, a uma preocupação exclusivamente teórico-conceitual, mas concerne também ao território de experimentos autorais que desenvolvi ao longo da pesquisa. Explorar parte desse território, com suas várias formas de atualizações, na última parte da tese constitui uma oportunidade para dar ao leitor uma amostra de como a elaboração teórica alimenta, mas, sobretudo, é alimentada pela prática fotográfica. Um não é ilustração da outra, mas as duas são formas de pensar e manifestar sobre a relação fotografia e arquitetura, imagem e espaço, que compartilham o interesse comum de chegar aos limites dessa experiência, promovendo novas formas de visibilidade, sejam elas conceituais, como o *campo em expansão*, sejam elas fotográficas, como acontece em *shhhhh*. A opção de atravessar esse território somente ao final do texto da tese justifica-se, reitero, pelo caráter experimental e, até certo ponto, privado dessas obras, que não foram colocadas à prova da aceitação do mundo público das artes, como as que compõem o *corpus* da pesquisa. Elas são, na verdade, procedimentos visuais para fazer avançar o pensamento do espaço na fotografia e o pensamento da fotografia no espaço; procedimentos que fomentam e são fomentados pelas elaborações teóricas da pesquisa, sem que seja realmente possível dizer onde acaba um e outro começa, muito menos qual vem antes ou depois.

Desse percurso de pesquisa, observou-se que acontece nas práticas fotográficas contemporâneas um movimento de expansão da bidimensionalidade da imagem fotográfica para as quatro dimensões da experiência do corpo no espaço. A pesquisa acabou se direcionando mais, provavelmente por conta de interesses próprios, para o estudo da contaminação da fotografia por aspectos espaciais, do que propriamente para a contaminação da arquitetura pela fotografia – como poderia ser explorado a partir dos trabalhos conjuntos de Thomas Ruff e Herzog-Demeuron, em Eberswalde Library. Vimos que, já muito cedo, em 1970, com a exposição *Photography into sculpture*, no MoMA, em Nova York, a fotografia começa a adquirir um corpo visual escultórico, de natureza fotográfica e tátil. É o que exploram os trabalhos de Robert Heineken, a partir das paisagens corporais que podem ser construídas pelo observador ao manipular os pequenos corpos de imagem. Além da fruição visual dos olhos, acontece também uma fruição tátil do corpo da imagem, que não

corresponde ao corpo do referente, mas a um outro corpo de limites arbitrários definidos pelo artista.

Dessa tridimensionalidade, outros artistas começaram a explorar a fotografia como construção de um espaço de experiência de natureza arquitetônica, como podemos perceber em trabalhos como os de James Casebere, de Lucia Koch ou de Thomas Demand. Nos trabalhos desses artistas, eles se ocupam tanto da construção fotográfica, quanto da construção do próprio referente, sendo eles mesmos arquitetos dos espaços que são fotografados e fotógrafos das imagens que eles criam. Essas espacialidades fotográfico-arquitetônicas sugerem um desejo de quatro dimensões por parte da superfície fotográfica em experimentos que suspendem temporariamente as divisões disciplinares ao priorizar a investigação sobre a imagem, a visão, o corpo, o espaço.

Esse desejo não significa a superação das fronteiras disciplinares entre arquitetura e fotografia, mas a suspensão temporária delas em prol do desenvolvimento de um tipo de conhecimento sobre o espaço construído que preza explorar velhos-novos modos como produzimos, vivenciamos e representamos esse espaço. Explorar esse velhos-novos modos, por meio de experiências de visualidades espaciais – ou de espaços visuais – é uma forma de resistir ao achatamento do espaço, evitando que o olhar, o corpo e o tempo sejam esmagados pelo exclusivismo do cientificismo com que se tende a abordar a produção do espaço das cidades hoje. É preciso recuperar o lugar imaginante da imagem. Essa pesquisa pretende ter contribuído nesse sentido.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Robert et al.. *New topographics*. New York: Steidl, 2009.
- ANJOS, Moacir dos. A prática dos conjuntos. In: KOCH, Lucia. *Lucia Koch: arte bra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- ARNHEIM, Rudolf. On the nature of photography. *Critical Inquiry*. v. 1, n. 1, september. 1974. p. 149-161.
- BAKER, George. Photography's expanded field. *October*. v. 114, 2005. p. 120-140.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. The third meaning. In: BARTHES, Roland; HEATH, Stephen (Ed). *Image – music – text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- BARTHES, Roland. Le message photographique. *Communications*, v.1, 1961. p. 127-138.
- BARTHES, Roland. *Rhetoric of the image*. In: BARTHES, Roland; HEATH, Stephen (Ed). *Image – music – text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. p. 32-5and
- BATCHEN, Geoffrey (Ed). *Photography degree zero*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinema?* Paris: Cerf, 1981.
- BECHER, Bernd e Hilla. *Typologies*. Cambridge: MIT Press, 2004
- BENJAMIN, Walter. The little history of photography. Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. p. 274-298. [1931]
- BENJAMIN, Walter. Review of Freund's *Photographie en France au dix-neuvième*. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- BENJAMIN, Walter. News about flowers. Translated by Michael W. Jennings. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Letter from Paris (2). Translated by Edmund Jephcott. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of its technological reproducibility. Translated by Edmund Jephcott and Harry Zohn. In: BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

- BONAMI, Francesco. *Sugimoto: architecture*. Chicago: Museum of Contemporary Art; New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers, 2003.
- BRESSON, Henri-Cartier. *Images à la Sauvette*. Éditions Verve: Paris, 1952.
- BURTYNSKY, Edward; PAULI, Lori. *Manufactured landscapes*. Published in association with National Gallery of Canada. New Haven: Yale University Press, 2003.
- BURTYNSKY, Edward. *China: the photographs of Edward Burtynsky*. Göttingen: Steidl Publishers, 2005.
- BURTYNSKY, Edward et al. *Oil*. Göttingen: Steidl, 2009.
- CADAVA, Eduardo. "Lapsis imaginis": the image in ruins. *October*, v. 96, 2001, p. 35-60.
- CADAVA, Eduardo; CORTÉS-ROCCA, Paola. Notes on love and photography. In: BATCHEN, Geoffrey (Ed). *Photography degree zero*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- CADAVA, Eduardo. Words of light: theses on the photography of history. In: *Diacritics*, v.22, n. 3/4, Commemorating Walter Benjamin, 1992, p. 84-114.
- CASEBERE, James; SEATOR, Glen. *The architectural unconscious*. Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2001 a.
- CASEBERE, James et al.. *James Casebere: the spatial uncanny*. Charta; Sean Kelly Gallery, 2001 b.
- COLEMAN, A.D. *Latent image: american yawn, irish wail*. *The Village Voice*, october 5, 1972.
- COLLINS, James. Reviews. In *Artforum*, v.12, march, 1974, p. 75-76.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- CROW, Thomas. Photography as a sculpture medium in the work of Gordon Matta-Clark. In: WESTGEEST, Helen (Ed.). *Take place: photography and place from multiple perspectives*. Amsterdam: Antannae; Valiz, 2009.
- DAMISCH, Hubert. Five notes for the phenomenology of the photographic image. *October*, v. 5, 1978, p. 70-72.
- DAMISCH, Hubert. Blotting out architecture? A fable in seven parts. *Log*, n. 1, 2003, p. 9-26.
- DEMAND, Thomas et al. *Phototrophy*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2006.
- DEMAND, Thomas; COLOMINA, Beatriz. *Thomas Demand*, exhibition catalogue, Serpentine Gallery London. Munich: Schirmer; Mosel, 2006.
- DESMARAIS, Charles. *Topographical error*. *Afterimage* 3, n. 5, nov. 1975. p. 10-11.

- DI PALMA, Vittoria. Blurs, blots, and clouds: architecture and the dissolution of the surface. *AA Files* 54, 2006, p. 24-35.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2013.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ELWALL, Robert. Abstract revelations. In: TURNER, Judith. *Seeing ambiguity: photographs of architecture*. London: Edition Alex Menges, 2012. p. 6-7.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Walker Evans: american photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FONTCUBERTA, Joan. *Caixa de pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOSTER, Hal (Ed.). *James Casebere: works 1975-2010*. Bologna: Damiani, 2011.
- FOSTER, Hal. Re-post. In: WALLIS, Brian. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: David. R. Godine, Publisher, Inc., 1983.
- FRANK, Robert; KEROUAC, Jack. *The americans*. New York: Steidl, revised edition, 2008. [1959].
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.
- FRIZOT, Michel (Ed.). *A new history of photography*. Meinerzhagen: Konemann, 1998.
- FUÃO, Fernando Freitas. Folhas da arquitetura / Leaves of the architecture / Hojas de la arquitectura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 017.07, Vitruvius out. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/841>>. Último acesso em: 14 de jan. de 2015.
- GURSKY, Andreas; GALASSI, Peter (Ed.). *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art, 2001.
- HACKETT, Fiona. Photography, architecture and inner space. In: *Building Material*, n. 19, 2009, p. 108-113.
- HANSEN, Miriam. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, n. 34, 2008, p. 336-375.
- HARRIS, Steven; BERKE, Deborah (Ed.). *Architecture of the Everyday*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1997.
- HEINECKEN, Robert; RESPINI, Eva (Ed.). *Robert Heinecken: object matter*. New York: Museum of Modern Art, 2014.

- HEJDUK, John. The flatness of depth. In: TURNER, Judith. *Judith Turner photographs five architects*. New York: Rizzoli, 1980.
- HOFFER, Candida. *Libraries*. Essay by Umberto Eco. Schimel: Model, 2005.
- HOCKNEY, David; STANGOS, Nikos. *That's how I see it*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- HOCKNEY, David; STANGOS, Nikos. *Pictures*. New York: N. H. Abrams, 1979.
- HOCKNEY, David; WESCHLER, Lawrence. *Portraits*. New York: Knopf, 1984.
- HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- KENNEL, Sarah et al. *Charles Marville: photographer of Paris*. Washington: National Gallery, 2014.
- KIMMELMAN, Michael. Glimpsing a lost Paris, before gentrification. In: *The New York Times*, March 10, 2014, page C1.
- KINGWELL, Mark. The truth in photographs. In: BURTYNSKY, Edward. *China: the photographs of Edward Burtynsky*. Germany: Steidl Publishers, 2005.
- KOCH, Lucia. *Lucia Koch: arte bra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture's expanded field. 1979. October v. 8. Spring 1989, p. 30-44.
- LACAN, Jacques. *The four fundamental concepts of Psychoanalysis*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Alan Sheridan. New York: W. W. Norton & Company, 1978.
- LEFEBVRE, Henri. *Quotidienneté*, Encyclopædia Universalis [en ligne]. Último acesso em 12 de jan. de 2015.
- LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (Ed.). *A history of photography*. Cambridge University Press, 1987.
- LUGON, Olivier. Avant la "forme tableau". *Études photographiques*. 25 de mai. 2010. Online. <<http://etudesphotographiques.revues.org/3039>>. Acesso em: 25 mar. de 2014.
- MACHADO, Cassiano Elek. Bookending the city. In: *Aperture 215*, Summer 2014. P. 46-51.

MCLOAD, Mary. Henri Lefebvre's critique of the everyday life: an introduction. In: HARRIS, Steven; BERKE, Deborah (ed). *Architecture of the everyday*. Princeton Architectural Press, Yale Publications on Architecture, 1997.

MÉNDEZ, Patricia. A fotografia na arquitetura moderna. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, Vitruvius, jul. 2007. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>>. Último acesso em: 16 de nov. de 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible*. Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

MICHALS, Duane. *A visit with Magritte*. Gottingen: Steidl, 2011.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. A new instrument of vision. *Telehor I*, 1-2, Brno, fev. 28, 1936. p. 34-36.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Barcelona: Gustave Gili, 2001.

MORELL, Abelardo. SIEGEL, Elizabeth. *Abelardo Morell: the universe next door*. In association with the Art Institute of Chicago. New Haven: Yale University Press, 2013.

MORTIMER, Junia. Do espaço para o corpo. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 12, Vitruvius, mar. 2013 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.135/4693>>. Último acesso em 14 de jan. de 2015.

MOURE, Gloria (Ed). *Architecture without shadow*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2000.

NORDSTROM, Alison. After new: thinking about New Topographics from 1975 to the Present. In: ADAMS, Robert et al.. *New Topographics*. New York: Steidl, 2009. p. 68-69.

REISEWITZ, Caio. *Água escondida*. São Paulo: Editora BEI, 2014.

RILEY, Terence. Architecture as a subject. In: MOURE, Gloria (Ed). *Architecture without shadow*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2000.

RISÉRIO, Atnônio. A cidade e as águas. In: REISEWITZ, Caio. *Água escondida*. São Paulo: Editora BEI, 2014. S.p.

ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. *Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present*. Cambridge: Architectural League of New York, MIT Press, 1987.

ROBINSON, Cervin. Architectural photography: complaints about the standard product. *Journal of Architectural Education (JAE)*, v. 29, n. 2, nov. 1975. p. 10-15.

ROSA, Joseph. Tracing ambiguity: the photography of Judith Turner. In: TURNER, Judith. *Seeing ambiguity: photographs of architecture*. London: Edition Alex Menges, 2012. p. 8-9.

ROSS, Richard. *Architecture of authority*. New York: Aperture, 2007.

- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- ROUILLÉ, André; LEMAGNY, Jean-Claude. *A history of photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- RUGOFF, Ralph. Instructions for escape. In: DEMAND, Thomas et al.. *Phototrophy*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2004. p. 6-7.
- RUSCHA, Edward. *Twenty-six gasoline stations*. Los Angeles: Ed Ruscha, 1969.
- RUSCHA, Edward. *Small fires and milk*. Los Angeles: Ed Ruscha, 1970.
- RUSCHA, Edward. *Colored people*. Los Angeles: Ed Ruscha: 1972.
- RUSCHA, Edward. *Every building on the sunset strip*. Los Angeles: Ed Ruscha, 1966.
- SALVESEN, Britt. New Topographics. In: ADAMS, Robert et al.. *New Topographics*. New York: Steidl, 2009. p. 10-69.
- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, Editora UFRGS, 2004.
- SCHWARZER, Mitchell. *Zoomscape: architecture in motion and media*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- SHAND, Philip Morton. New eyes for old. *Architectural Review*, v. 75, jan. 1934. p. 11-13.
- SHORE, Stephen; TILLMAN, Lynn. *Uncommon places*. New York: Aperture, 2005.
- SHORE, Stephen. *American surfaces*. New York: Phaidon Press Inc., 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STEINER, Hadas A. Brutalism exposed: photography and the zoom wave. *Journal of Architectural Education (JAE)*, v. 59, n. 3, 2006. p. 15-27.
- STRUTH, Thomas. *Thomas Struth: unconscious places*. München: Schirmer/Mosel, 2012.
- STRUTH, Thomas; BEZZOLA, Tobia. *Thomas Struth: photographs 1978-2010*. New York: Monacelli Press, 2010.
- SUGIMOTO, Hiroshi. *Architecture of time*. Edited by Eckhard Schneider. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2002.
- SUGIMOTO, Hiroshi. *Portraits*. Organized by Tracey Bashkoff and Nancy Spector. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.
- SUGIMOTO, Hiroshi. *Revolution*. Edited by Armin Zweite. Munich: Hatje Cantz, 2012.

- SUGIMOTO, Hiroshi. *In praise of shadows*. Tokyo: Korinsha Pres, 1999.
- SUGIMOTO, Hiroshi; BONAMIN, Francesco. *Sugimoto architecture*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2003.
- SZARKOWSKI, John. *Photography until now*. New York: The Museum of Modern Art, 1989.
- THORNTON. From fine art to plain junk. *The New York Times*, Sunday, nov. 14, 1971. Photography section.
- THORNTON. Is it necessary to ask what they mean? *The New York Times*, Sunday, mar. 7, 1971. Photography section.
- TSCHUMI, Bernard. Advertisements for architecture. 1976-77. <http://www.tschumi.com/projects/19/#>. Último acesso: 14 de jan. de 2015.
- TURNER, Judith. *Seeing ambiguity: photographs of architecture*. London: Edition Alex Menges, 2012.
- TURNER, Judith. *Judith Turner: near sitings, photographs 1975-1995*. Oklahoma City: City Arts Center, 1995.
- TURNER, Judith. *Judith Turner photographs five architects*. New York: Rizzoli, 1980.
- VAN ECK, Caroline. Empty Spaces Haunted by Presence. Abstraction, Defiguration and the Uncanny in Gordon Matta-Clark's Architecture Photographs. In: WESTGEEEST, Helen (Ed). *Take place: photography and place from multiple perspectives*. Amsterdam: Antannae, Valiz, 2009.
- VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steve. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays on the modern unhomey*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- VIDLER, Anthony. Staging lived space: James Casebere's photographic unconscious. In: CASEBERE, James et al. *James Casebere: the spatial uncanny*. Charta: Sean Kelly Gallery, 2001. p. 9-19.
- VIDLER, Anthony. *Warped space*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- VIDLER, Anthony. *Architecture's expanded field*. Artforum, v. 42, n. 8, april 2004. p. 142-47.
- VIDLER, Anthony. The building in pain: the body and architecture in post-modern culture. *AA Files*, n. 19, 1990, p. 3-10.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays on the modern unhomey*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

VIDLER, Anthony. *James Casebere: the spatial uncanny*. Sean Kelly Gallery. New York: Charta, 2001.

WALLIS, Brian. *Art after modernism: rethinking representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York. David. R. Godine, Publisher, Inc., Boston. 1983.

WESSEL, Henry. *Henry Wessel*. In association with San Francisco Museum of Modern Art. New York: Steidl, 2007.

WOODMAN, Francesca; TOWNSEND, Chris. *Francesca Woodman*. New York: Phaidon, 2006.

WOODMAN, Francesca; KELLER, Cory (Ed.). *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2012.

WOODS, Mary N. *Beyond the architect's eye*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

ZWEIT, Armin; SUGIMOTO, Hiroshi. *Revolution*. Berlin: Hatje Cantz, 2013.