

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO DA UFMG

Gabriel de Sousa Castro

**AS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS DA ARTE COMO MEDIAÇÃO CRÍTICA COM O
ESPAÇO CONSTRUÍDO: a emergência do ordinário e os procedimentos
ficcionais**

Belo Horizonte, MG

2017

Gabriel de Sousa Castro

**AS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS DA ARTE COMO MEDIAÇÃO CRÍTICA COM O
ESPAÇO CONSTRUÍDO: a emergência do ordinário e os procedimentos
ficcionais**

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Stéphane Denis Albert Rene
Philippe Huchet

Área de concentração: Teoria, produção e
experiência do espaço.

Belo Horizonte, MG

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

C355p

Castro, Gabriel de Sousa.

As práticas fotográficas da arte como mediação crítica com o espaço construído [manuscrito] : a emergência do ordinário e os procedimentos ficcionais / Gabriel de Sousa Castro. - 2017.

110 f. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert Rene Philippe Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Fotografia - Teses. 2 Arte - Teses. 3. Ficção - Teses. 4. Arquitetura - Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 770

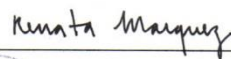
Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU
– da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 17 de agosto
de 2017 pela Comissão Examinadora:

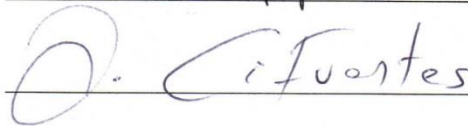
Prof. Dr. Stéphane Huchet (Orientador-EA-UFMG)



Profª. Dra. Renata Moreira Marquez (EA-UFMG)



Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes (EBA-UFMG)



AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as coisas, pessoas e conjunturas que me trouxeram a estas páginas, a esta experiência de pesquisa, reflexão e escrita, que me fizeram diferente daquele que começou o trajeto dois anos atrás.

Ao NPGAU, pela oportunidade e suporte, pelo empenho em sustentar uma pós-graduação de excelência. À CAPES, pela contribuição na viabilização desse projeto.

Ao orientador Stéphane Huchet, pela confiança, pelas instruções valiosas, pela prontidão para as leituras e retornos ágeis, sempre estimulantes.

À Renata Marquez e Rita Veloloso, pelas observações e sugestões na qualificação que contribuíram para lapidar e definir rumos mais precisos para a pesquisa.

Aos professores das Belas-Artes, Patrícia Azevedo e Adolfo Cifuentes, pela inspiração e incentivo nas empreitadas fotográficas.

Ao Roberto Andrés e Cristiano Cezarino, pela rica experiência de estágio-docência no curso noturno.

À Ana Paula Baltazar e José Cabral Filho, pelas conversas e disciplinas maravilhosas, que ajudaram na preparação para iniciar o mestrado.

Ao PET Arquitetura e, sobretudo, à Celina, pelos desafios e experiências proporcionados ainda na graduação que, certamente, repercutiram neste trabalho.

Aos professores da corrente dourada, em especial ao Yogi Bhajan, Siri Sahib e Gurusangat, pelas ferramentas preciosas do *kundalini yoga* e ensinamentos que me ajudaram a depurar hábitos, consolidar uma disciplina pessoal e estabelecer novas relações com a mente, essenciais para amparar o processo do mestrado.

Aos amigos da Escola de Arquitetura, da graduação e do mestrado, que participaram, cada qual à sua maneira, das minhas passagens muito intensas por esse lugar: Gabriela Pires, Junia Mortimer, Diogo Carvalho, Lígia Milagres, Luís Santiago, Paulo Marcelo OZ, Daniel Parreira, Ivie Zappellini, Alice Viana, Flavia Garcia, Dânia Lima, Cristina Miari e os colegas das turmas 2005-2010 e 2015-2017.

Ao Guilherme de Vasconcelos, pela amizade e incentivo desde o lançamento dos editais de seleção.

À Mariana Falcão, pelo carinho e presença constante nas várias disciplinas dispersas que cursamos juntos.

Aos amigos do Alpendre: Marcos Franchini, Pedro Haruf, Paula Dante, Thomaz Lanna, Marcelo Dante, Gustavo Magno e Luiz Felipe Bracarense, pelo convívio entusiasmante e por manterem sempre uma alta frequência no nosso espaço.

À Júlia de Sena Machado, psicanalista querida, pelas sessões preciosas e pontuações pertinentes durante este percurso.

Ao Nicolau, pela companhia preguiçosa e fofa nos dias reclusos de escrita.

Aos meus pais e irmãos, Elena e Audir, Junior e Marianna, pelo suporte, apoio, compreensão e amor, seja na presença, seja à distância. À Mari, pela parceria cotidiana fundamental.

Ao Daniel Romeiro, pelo amor e companheirismo, pela escuta paciente e atenciosa, pelas leituras e observações que tanto contribuíram.

Agradeço por ter persistido, pela resiliência diante das dificuldades externas e internas, por ter permanecido firme quando preferiria escapar e ter sustentado o compromisso nos prazos confiados.

Obrigado!

RESUMO

Esta é uma investigação sobre a potência da imagem fotográfica como mediação crítica com o espaço construído, que pressupõe duas facetas: as visibilidades colocadas em jogo pelas imagens e as maneiras de apresentação do assunto, que repercutem na percepção dos sujeitos. O ordinário é tido como elemento crucial diante da realidade dos espaços cotidianos que são constituídos majoritariamente pelo banal, recorrentemente invisibilizados pela própria familiaridade e por um sensório hegemônico que reafirma os aspectos mais icônicos e dignos das cidades. As práticas fotográficas da arte são os objetos analisados para discutir e averiguar essa qualificação da mediação, abrindo diversas questões sobre o ambiente construído, os artefatos urbanos, a paisagem da cidade e seus entornos. Os trabalhos foram organizados pela identificação de certos procedimentos que ora se aproximam de uma determinada abordagem documental e ora constituem elaborações ficcionais.

Palavras-chave: Imagem fotográfica. Mediação crítica. Espaço construído. Percepção. Arte. Cotidiano. Paisagem urbana. Ficção.

ABSTRACT

This is an investigation about the potentiality of images as critical mediation with the built space that presupposes two aspects: the visibilities that are displayed by images and the ways the subjects are presented, impacting upon the individual's perceptions. The ordinary is considered a crucial component because the daily spaces are mainly constituted by banality and are recurrently rendered invisible by the familiarity and hegemonic sensibility that reaffirm the most iconic and worthy cities' aspects. Art's photographic practices are the object of analysis to discuss and ascertain this qualified mediation, posing several questions about the built environment, the urban artifacts, the city's landscape and its surroundings. The works were organized by identifying certain procedures that are related to a documental approach and to fictional strategies.

Keywords: Photographic image. Critical mediation. Built space. Perception. Art. Day-to-day. Urban landscape. Fiction.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Point de vue du Gras, Nicéphore Niépce, 1826/1827	18
IMAGEM 2 - Cone da memória, Henri Bergson, 1965	24
IMAGEM 3 - O mundo é belo, Renger-Patzsch, 1928.....	38
IMAGEM 4 - The Benevolent Gentleman, Moholy-Nagy	39
IMAGEM 5 - Fotograma, Moholy-Nagy	39
IMAGEM 6 - Dusselstrasse, Dusseldorf, Thomas Struth, 1979	45
IMAGEM 7 - Pasaje Gaspar, Lima	47
IMAGEM 8 - Ulsan 2, Thomas Struth, 2010	48
IMAGEM 9 - Kies-und Schotterwerke (Gravel Plants), Bernd&Hilla Becher	50
IMAGEM 10 - Harry E. Colliery Coal Breaker, Wilkes Barre, Pennsylvania, Bernd & Hilla Becher 1974	52
IMAGEM 11 - Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center, Lewis Baltz, 1974	53
IMAGEM 12 - South corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974, Lewis Baltz	54
IMAGEM 13 - Newly Occupied Tract Houses, Colorado Springs, Robert Adams	57
IMAGEM 14 - Mobile Homes, Jefferson County, Colorado, Robert Adams	58
IMAGEM 15 - Desvios, André Hauck, 2013.....	60
IMAGEM 16 - Rue de Seine, Eugéne Atget, 1924.....	62
IMAGEM 17 - Futuro do pretérito, Rubens Mano, 2010.....	66
IMAGEM 18 - Futuro do pretérito, Rubens Mano, 2010.....	66
IMAGEM 19 - Futuro do pretérito, Rubens Mano, 2010	68
IMAGEM 20 – Futuro do pretérito [composto], Rubens Mano.....	69
IMAGEM 21 – Vistas do Boulevard du Temple, Louis Daguerre, 1838	73
IMAGEM 22 - Vistas do Boulevard du Temple, Louis Daguerre, 1838.....	74
IMAGEM 23 - Série Herbarium, Miguel Fontcuberta, 1984	78
IMAGEM 24 - Architecture of density #13B, Michael Wolf, 2009	80
IMAGEM 25 - Architecture of density #39, Michael Wolf, 2009	83
IMAGEM 26 - Sobre São Paulo.....	85
IMAGEM 27 - Sobre São Paulo	86
IMAGEM 28 - Sobre São Paulo	87

IMAGEM 29 - Ungir a Urbe.....	90
IMAGEM 30 - Ungir a Urbe	91
IMAGEM 31 - Ressaca Tropical	92
IMAGEM 32 - Ressaca Tropical	94
IMAGEM 33 - Ressaca Tropical	95
IMAGEM 34 - Ressaca Tropical	96
IMAGEM 35 – Domesticidades	98
IMAGEM 36 - Domesticidades	99
IMAGEM 37 - Domesticidades	100
IMAGEM 38 – Domesticidades	100

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 IMAGEM FOTOGRÁFICA, PERCEPÇÃO E O COMUM	16
2.1 O ambiente construído e a fotografia	17
2.2 Sobre a natureza da imagem fotográfica: o índice, o virtual e o atual	19
2.3 Tempo, memória e a percepção das imagens	22
2.4 As imagens e as visibilidades do comum	27
2.5 O ordinário nas práticas artísticas.....	31
3 LEGITIMIDADE ARTÍSTICA E O PROCEDIMENTO DOCUMENTAL	35
3.1 O paradigma da seleção e as qualidades próprias da fotografia	36
3.2 Abertura de linguagens e temas na arte	40
3.3 Procedimentos fotográfico-artísticos	42
3.3.1 <i>Thomas Struth e a essência das cidades</i>	44
3.3.2 <i>Outras topografias: o casal Becher, Lewis Baltz e Robert Adams.</i>	49
3.3.3 <i>Esquinas ordinárias de André Hauck e Eugène Atget.....</i>	59
3.3.4 <i>Rubens Mano e a revisita à capital modernista</i>	64
4 FICÇÃO E ELABORAÇÕES DISCURSIVAS	71
4.1 Sobre a ficção inerente à fotografia	72
4.2 Os sentidos da ficção e as estratégias ficcionais nas práticas fotográficas da arte	75
4.2.1 <i>Michael Wolf e a fragmentação da megalópole</i>	80
4.2.2 <i>Claudia Jaguaribe e a cidade-colagem</i>	84
4.2.3 <i>Gabriel Castro e a materialização em objetos fotográficos.....</i>	87
4.2.4 <i>Joanathas Andrade e a construção com outros acervos.....</i>	91
4.2.5 <i>Renata Marquez, Wellington Cançado e as apropriações ficcionais do irrisório</i>	97
5 CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

As imagens influenciam nossas vidas? A resposta mais iminente que parece surgir dessa pergunta é afirmativa. Afinal, vivemos num mundo que parece cada vez mais permeado e mediado pelas imagens, que assumem uma infinidade de funções e efeitos: elas comunicam, informam, representam, entretêm, atestam, convencem, seduzem e, assim segue uma lista interminável.

Onipresentes em todas as camadas da experiência urbana, as imagens ocupam prolificamente os espaços através dos dispositivos distribuídos pelas ruas da cidade, instalados nos ambientes domésticos e acoplados ao corpo em versões personalizadas. Elas habitam não só o que é externo, mas repercutem internamente, misturando-se às nossas imagens mentais, que sintetizamos e reconstruímos cotidianamente diante dos estímulos inevitáveis em todas as direções.

Ao se colocarem entre nós e o mundo, as imagens podem funcionar tanto como mapas ou como biombos, como observou Flusser (2011, p.23), ou seja, podem fornecer coordenadas e contribuir para o reconhecimento de uma situação no mundo ou se sobrepôr a ele, substituindo as experiências e os eventos pela aparência.

Entretanto, este trabalho não pretende trilhar o caminho do viés estritamente pessimista sobre imagens. Diante da inegável potência sensível das imagens, pretende-se investigá-las na qualidade de mediação crítica da nossa relação com o mundo, mais precisamente com aquilo que lhe dá uma expressão material autenticamente humana: o ambiente construído.

A imagem proeminente hoje é aquela de natureza técnica, cuja capacidade de reprodução e transmissão alcançou novos níveis com o advento da tecnologia digital e da *web*. As imagens técnicas podem ser variadas, mas a tipologia elegida aqui é a fotografia, que prevalece como mídia notória de comunicação contemporânea e tem uma relação muito especial com o espaço construído.

Por ambiente construído ou espaço construído, refere-se ao território transformado e ocupado pelo humano, ou seja, as cidades, as estruturas urbanas, os edifícios, as construções industriais, os *habitats* domésticos, etc. A apreensão do ambiente construído, principalmente aqueles de conjunturas urbanas mais complexas, não constitui um processo simples diante da imensa quantidade de

informações que se precisa equalizar e das dimensões que geralmente fogem à escala do nosso corpo e do nosso campo de visão ocular.

Nesse sentido, a fotografia com sua capacidade mimética precisa mostrou-se, desde o princípio, uma ferramenta apurada para a representação do ambiente construído, ao silenciar uma gama de estímulos imateriais presentes na realidade e estruturar a materialidade das construções na imagem, como Walter Benjamin já havia observado em seu texto *A pequena história da fotografia*:

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. (BENJAMIN, 1987, p.104).

Entretanto, a questão que se propõe neste trabalho é ir além da representação com um fim em si mesma e lançar a seguinte pergunta: é possível estabelecer uma mediação crítica com o espaço construído através das imagens? Que condições ou que termos essa mediação abarcaria? Essas são as interrogações que movem a realização deste trabalho e que serão desenvolvidas ao longo do texto. Contudo, pode-se adiantar que essa mediação crítica, como defendida aqui, pressupõe duas facetas principais: as visibilidades do ambiente construído que são colocadas em jogo pelas imagens, e as maneiras de apresentação do ambiente construído que repercutem na percepção dos sujeitos.

As visibilidades mencionadas direcionam para a questão do ordinário. Como se pode experimentar cotidianamente, o espaço construído das cidades é constituído, majoritariamente, por uma expressão ordinária configurada pela repetição dos padrões construtivos, pelos resquícios da arquitetura vernacular, pela influência da lógica do lucro da especulação imobiliária e mesmo pelas imposições da escassez e da sobrevivência.

Ainda assim, o que parece sobressair nos meios de comunicação hegemônicos e nos veículos especializados, o que se faz questão de ser afirmado como representação simbólica institucional e é constantemente reforçado no imaginário coletivo diz respeito às edificações mais notáveis, aos monumentos arquitetônicos, os espaços públicos mais dignos, o que contribui para reforçar a marginalidade daquilo que já é invisibilizado pela própria familiaridade.

Essa discussão acerca das visibilidades levará em conta certas noções de Jacques Rancière, que propõe um deslocamento da noção convencional da estética para uma instância primeira que funda a política, no sentido de que há algo anterior

que incide sobre o comum e faz ver quem pode tomar parte desse comum, quem tem direito à fala e o que é relegado à condição de ruído.

O outro ponto considerado, que diz respeito às formas de apresentação do ambiente construído nas imagens, está relacionado à qualificação da percepção das imagens pelos sujeitos. Interessa, nesse sentido, como as imagens podem instigar percepções que vão além das apreensões automáticas e da reafirmação dos consensos estabelecidos, rumo a percepções mais atentas, que coloquem em jogo os mecanismos subjetivos mais complexos de quem percebe e possibilite apreensões mais abrangentes.

Para aprofundar, discutir, averiguar e desenvolver essas proposições, foi delimitada uma categoria específica de imagens: aquelas produzidas pelas práticas fotográficas da arte, pela identificação de uma natureza mais especulativa, desvinculada de finalidades comerciais estritas, a constante reinvenção dos artistas e notadamente a emergência do ordinário como assunto e substrato para as elaborações artísticas.

No primeiro momento desse percurso, será apresentada uma discussão conceitual sobre a imagem fotográfica, apoiada em autores, como André Rouillé, Henri Bergson, Rancière e outros, abordando um campo de argumentação que envolve a discussão de entendimentos acerca da natureza e do tempo da imagem fotográfica, esclarecimentos sobre a percepção das imagens, a sua pertinência na determinação das dinâmicas do comum e a introdução da relação entre arte e ordinário.

Os capítulos posteriores serão pautados pelo desenvolvimento de outros assuntos, mas, sobretudo, pela análise de diversas práticas fotográficas de artistas para discutir e averiguar as questões mencionadas para uma mediação crítica. O agrupamento dos trabalhos foi elaborado pela identificação de abordagens que retomam um espectro que perpassa a história da fotografia, polarizado pelas noções de documento e ficção. Entretanto, não se propõe entrar num debate infundável sobre verdade e mentira, pois já se observa, desde o princípio, que toda imagem fotográfica traz em si algo da verdade e algo de ficção. Ainda assim, esses termos vigoram por constatar que certos procedimentos artísticos propõem um diálogo com a fotografia documental, enquanto outros propõem a elaboração de estratégias ficcionais evidentes.

No terceiro capítulo serão apresentadas questões-chave que dizem respeito ao processo de legitimação artística da fotografia e a simultaneidade com a emergência do ordinário como tema; como o paradigma de seleção inaugurado por Duchamp e o reconhecimento pelas vanguardas das qualidades autenticamente fotográficas como material da arte.

Em seguida, serão analisadas algumas imagens dos artistas Thomas Struth, Bernd & Hilla Becher, Lewis Baltz, Robert Adams, André Hauck, Eugene Atget e Rubens Mano, que se relacionam por determinados procedimentos que foram proeminentes na década de 70 e que permanecem presentes na arte contemporânea, com uma abordagem do espaço construído que sugere distanciamento e indiferença, num diálogo com a fotografia documental.

No quarto capítulo, pretende-se avançar mais na discussão sobre a ficcionalização nas imagens fotográficas. Partindo do reconhecimento e ilustrando como a ficção sempre permeou a fotografia, serão distinguidos os significados que o termo articula e também será introduzida a argumentação de autores que advogam a favor da ficção como procedimento inventivo.

Posteriormente serão apresentados alguns trabalhos de natureza fotográfica que lançam mão de diversas estratégias ficcionais, como a manipulação de imagens, a hibridização de acervos de terceiros com o texto e a organização de imagens ordinárias disponíveis a partir de arranjos ficcionais. Serão analisadas propostas de Michael Wolf, Claudia Jaguaribe, Jonathas de Andrade, Wellington Cançado e Renata Marquez, e deste próprio autor.

Espera-se, com este texto, proporcionar um percurso que contribua para ampliar a compreensão das relações entre as imagens e o espaço construído, trazendo à tona as questões dos espaços ordinários que conformam nossa existência cotidiana, esclarecendo noções importantes sobre a imagem fotográfica e a percepção, ampliando o repertório de imagens, contextos espaciais, procedimentos e práticas possíveis, para além do *status quo* do regime de imagens proeminente do ambiente construído, rumo a outras possibilidades de configuração do sensível.

Ao leitor que segue, uma boa leitura!

2 IMAGEM FOTOGRÁFICA, PERCEPÇÃO E O COMUM

Neste capítulo serão introduzidos alguns pensamentos-chave e os referenciais teóricos que irão apoiar a argumentação da pesquisa. Primeiramente serão adentrados alguns aspectos sobre o espaço construído e a fotografia, como a relevância dos atributos da imagem fotográfica para a representação e apreensão do ambiente construído, as relações originárias verificadas tanto nas primeiras fotografias quanto no contexto do seu desenvolvimento essencialmente urbano.

Posteriormente será abordado um campo de entendimentos acerca da natureza da imagem fotográfica, retomando noções tanto do fundamento da teoria da fotografia, como a soberania do índice, levantada por Barthes e Dubois, quanto outras concepções para além do ontológico, como as noções de virtual e atual, recuperadas por André Rouillé.

Ao considerar a percepção como elemento-chave para uma mediação qualificada das imagens, a noção do tempo da fotografia será deslocada da ênfase no registro e da ideia de instante decisivo para a duração da percepção, cujos mecanismos, que envolvem as lembranças e a memória, serão discutidos com base nas elaborações de Henri Bergson.

Em seguida, transita-se das discussões com foco nos objetos e nos indivíduos para pensar as imagens nas dinâmicas do comum, com base nas ideias de Jacques Rancière. Será colocada em questão a participação das imagens e das práticas estéticas nas configurações do sensível, na determinação das visibilidades e das partilhas que determinam no comum.

Finalmente, será introduzida a questão do ordinário, que caracteriza majoritariamente o espaço construído das cidades e passa a conformar um assunto de interesse da arte, repercutindo nas abordagens do ambiente construído pelas práticas fotográficas.

2.1 O ambiente construído e a fotografia

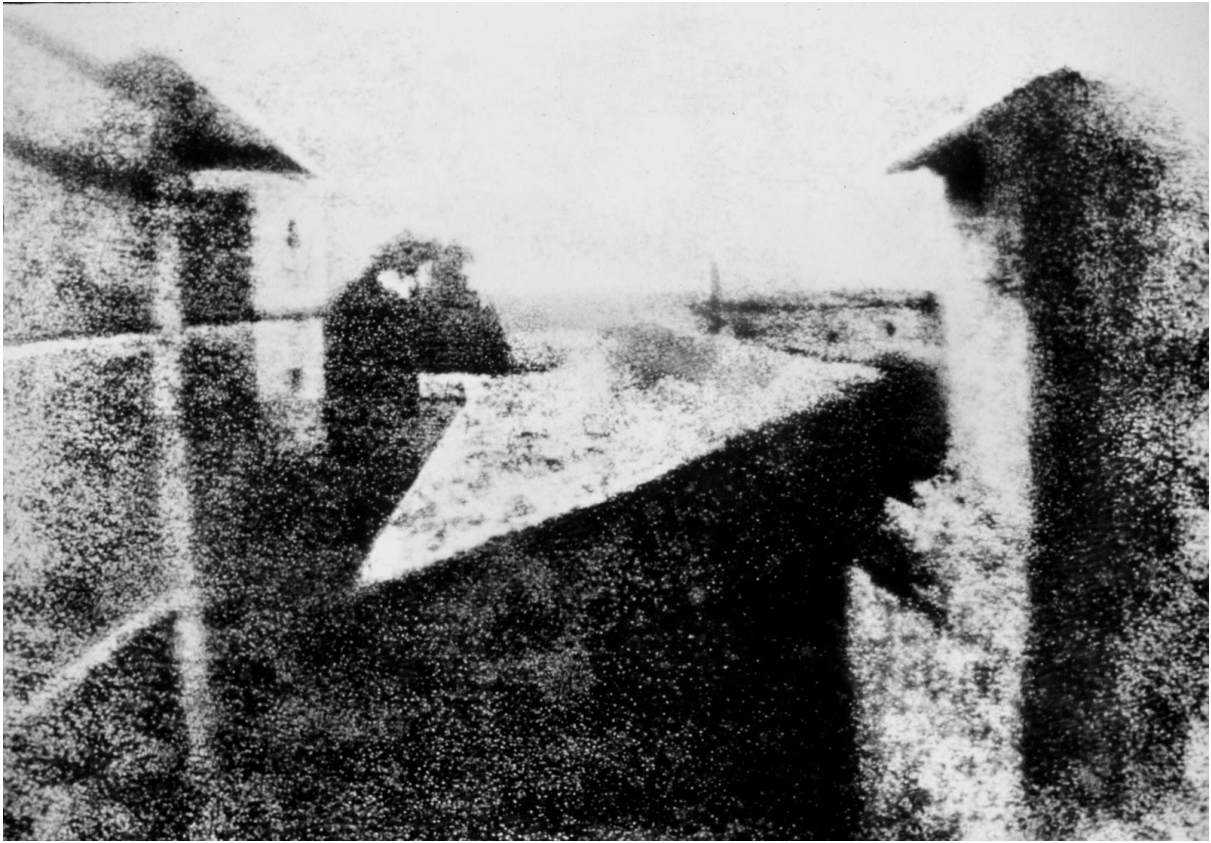
Como ambiente ou espaço construído, considera-se todo território modificado, transformado e edificado para a ocupação humana e o desenvolvimento de suas atividades, contemplando as cidades e suas edificações, as estruturas e artefatos urbanos, os sistemas de deslocamento, as regiões industriais, as moradias e os ambientes domésticos.

Nas vivências do dia a dia, ocupam-se e atravessam-se espaços sempre envolvidos por várias camadas de estímulos, os painéis analógicos e eletrônicos de propaganda, o excesso de sinalizações, o barulho dos automóveis, as conversas das pessoas e o burburinho constante que nos acompanha pela cidade. Em meio à profusão de estímulos, normalmente se faz uma tarefa desafiadora a de perceber conscientemente o ambiente construído, vivenciado no dia a dia em sua complexidade tridimensional, diversidade de planos, texturas, materiais, projeções e reentrâncias.

Por isso, considera-se que a fotografia é um dispositivo relevante para representação e apreensão do ambiente construído, visto que a imagem fotográfica estabelece uma distância da situação real, paralisa o ritmo incessante das dinâmicas da cena, silencia barulhos e ruídos, e atribui um tipo de achatamento que, como observa Stephen Shore, dá estrutura, simplifica a desorganização e “impõe uma ordem” (SHORE, 2014, p.37), que são determinantes para a compreensão.

Desde o surgimento da fotografia, o ambiente construído figura como um dos principais assuntos das imagens fotográficas. A perenidade das construções atendia bem ao tempo extremamente longo demandado pelas primeiras captações, como na famosa imagem realizada por Niépce, considerada a primeira fotografia, que registrou um conjunto de edificações, a partir de uma janela, em uma chapa metálica emulsionada com a substância fotossensível de betume da Judeia (Imagem 1).

Imagem 1 - Point de vue du Gras, Nicéphore Niépce, 1826/1827



Fonte: WIKIPÉDIA, 2017.

A fotografia, em suas origens, está diretamente relacionada ao ambiente construído tanto pela temática como pela essência urbana intrínseca. Como observa André Rouillé, o seu surgimento está atrelado à consolidação dos centros urbanos, ao desenvolvimento industrial e científico:

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas - mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos - monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obra ou de acontecimentos, etc.; a maioria das imagens têm a cidade como cenário. Quanto às paisagens e às vistas de viagens, muitas vezes elas se inscrevem em projetos que, lançados a partir das capitais, buscam o domínio, a conquista ou o controle dos territórios. A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar sua rapidez. (ROUILLÉ, 2009, p.43).

Essas características da imagem fotográfica, a clareza, precisão, nitidez, definição, rapidez e capacidade de representação realista impulsionaram a fotografia

em face das imagens manuais - pintura, desenho, ilustração - para os usos de natureza científica e documental.

Entretanto, essa documentação do ambiente construído se fez quase sempre de maneira direcionada. Como na Paris do século XIX - que incubou o desenvolvimento da fotografia - onde as lentes das câmeras se voltaram para as edificações proeminentes, as grandes obras, os eixos monumentais, enquanto as ruas medievais tortuosas, os casebres, os armazéns e os espaços da vida cotidiana pulsante escaparam às visibilidades fotográficas, salvo algumas poucas exceções. (ROUILLÉ, 2009, p.46).

Essa questão das visibilidades do ambiente construído é estratégica para o trabalho, entretanto ela será deixada em suspenso, por enquanto, para prosseguir com algumas exposições sobre a natureza da fotografia, importantes para esclarecer certos aspectos e especificidades dessa tipologia de imagem para mediação com o ambiente construído.

2.2 Sobre a natureza da imagem fotográfica: o índice, o virtual e o atual

Como introduzido, a fotografia se diferencia das demais imagens tradicionais em função da sua automatização, rapidez de produção da imagem, pela clareza e precisão. Essa acuidade para a representação do real já conferiu à fotografia um grande poder de prova e documento, e, apesar de todas as controvérsias, ainda parece deter um grande poder de persuasão na atualidade.

Isso se dá pelo que foi chamado de natureza indicial da imagem fotográfica, que considera uma continuidade entre objeto e imagem, a impressão direta do real, que esteve originalmente relacionada aos processos analógicos da fotografia e do fotograma, em que a luz refletida do objeto emulsiona a película fotossensível pela interface do aparelho fotográfico ou, como no segundo caso, em que há um contato literal entre objeto e superfície para a criação da imagem.

O autor Philippe Dubois foi um dos mais famosos defensores da concepção do índice na década de 80, dentre diversos outros autores de sua época, como Roland Barthes, Rosalind Krauss e Susan Sontag. Em seu livro *O ato fotográfico*, Dubois interage com a teoria semiótica de Peirce e relembra que a fotografia já foi considerada, primeiramente, ícone: um espelho da realidade, mimese, documento

incontestável; posteriormente fora também julgada como código puro: transformação e deturpação do real. Entretanto, sobressai, naquele contexto de final do século XX, a concepção de índice, conceituado como a “representação por contiguidade física do signo com seu referente” (DUBOIS, 2013, p. 45), sendo a imagem fotográfica determinada unicamente pelo referente, constituindo um “traço do real”.

Dubois considera que, apesar dos códigos do aparelho, das intenções do fotógrafo e de todas as variantes que determinam a imagem fotográfica, há no momento da exposição um “puro ato-traço”, um “índice quase puro”, que é “construtivo” e “não deixará de ter consequências teóricas” (DUBOIS, 2013, p.51). Portanto, a imagem fotográfica corresponde, acima de tudo, a um “sintoma” da realidade.

Roland Barthes foi mais categórico em suas considerações ao afirmar que a questão geral da fotografia é, precisamente, a manifestação do referente, a atestação da realidade do objeto num determinado momento passado, considerando o noema da fotografia com a expressão “isso foi”.

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda de cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (BARTHES, 1984, p.67).

Barthes observa que, ao se deter numa foto, ela pode sugerir uma presença viva pela emanção do referente na imagem. Entretanto, a fotografia sempre retornaria ao instante do acontecimento num movimento do olhar que estaria sempre voltado para o passado, aquilo que já aconteceu e foi encerrado.

Esses conceitos exerceram uma grande influência na teoria da fotografia, que compreende um campo de pesquisa relativamente recente. Porém, esse viés passou a ser reavaliado por novos pesquisadores que tentaram avançar na compreensão da fotografia como imagem atrelada a um campo complexo e amplo de dinâmicas culturais, sociais, políticas, tecnológicas e estéticas.

Uma das principais críticas que se faz à teoria do índice é a redução da fotografia à questão ontológica, abstrata e generalizante, que advoga por uma relação entre referente e espectador, que invisibiliza as imagens, menospreza sua autonomia e a diversidade de questões, códigos e intenções que estão em jogo; como argumenta André Rouillé:

a teoria do índice procede a uma redução tecnicista da fotografia, ao colocar a atenção mais próxima do suporte, no nível microscópico da granulação e da superfície sensível. Longe da esfera macroscópica das funções sociais, das questões econômicas, dos códigos culturais, e da estética, a imagem fotográfica é transportada para “seu nível mais elementar”, para sua “definição mínima”, banalmente técnica e material, a de uma imagem que “aparece primeiramente, simples e única, como uma impressão luminosa, mais precisamente como uma marca, fixada em um suporte bidimensional sensibilizado”. (ROUILLÉ, 2009, p.194).

Nesse sentido, André Rouillé reconhece a natureza indicial da fotografia, mas também apresenta outras formas de compreendê-la para além do processo físico-químico-digital de sua concepção. Ele propõe, por exemplo, retomar as noções filosóficas de virtual e atual, pois a fotografia, assim como a ciência, “renuncia ao infinito pelo finito e atualiza o virtual em um estado de coisas. É nessa passagem do infinito-virtual para o infinito-atual que caracteriza o plano de referência”. (ROUILLÉ, 2009, p.200).

As noções de virtual e atual foram tratadas por diversos filósofos, como Henri Bergson, Deleuze e Pierre Lévy. Na concepção filosófica, o virtual não diz respeito àquilo que é entendido no senso comum como algo da irrealidade ou como um espaço tridimensional imersivo simulado por computadores, mas corresponde àquilo que “existe em potência e não em ato”, como, por exemplo, a semente que virtualmente contém a planta. Nas palavras de Pierre Lévy, “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização”. (LÉVY, 2007, p.5).

Portanto, a atualização é resposta ao virtual, é a solução de uma problemática baseada no virtual, é a manifestação de algo dentre infinitas possibilidades.

Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada

um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual. (DELEUZE apud ALLIEZ, 1996, p.49).

André Rouillé elaborou uma analogia didática para pensar essas noções na fotografia com base na observação da paisagem urbana. Se a cidade constitui materialidade evidente, construída e definida, a forma como é acessada através do olhar ou das imagens se dá de maneira imaterial com um número infinito de vistas que mudam e se transformam ao longo do percurso pela posição do observador, pelo ângulo de visada, pela escolha dos objetos que são incluídos ou não no campo de visão de acordo com seu interesse. Portanto, a cidade é envolvida por uma multiplicidade infinita de imagens virtuais, atualizadas sob a forma de uma imagem mental ou fotográfica. “Os clichês fotográficos não são a reprodução de fragmentos da cidade material, mas atualizações (finitas) dessas cidades virtuais (infinitas). Menos registros do que desacelerações”. (ROUILLÉ, 2009, p.201).

Nesse sentido, propõe-se reconhecer e compreender a fotografia como imagem, atualização de uma problemática virtual, cuja configuração vai além do referente. E, para isso, faz-se necessário extrapolar a questão ontológica do meio, do dispositivo e adentrar também o campo da percepção da imagem pelo sujeito.

2.3 Tempo, memória e a percepção das imagens

O tempo fotográfico foi um dos assuntos mais recorrentes nos escritos sobre fotografia, tanto de teóricos como de fotógrafos. Notadamente, firmou-se a ideia de instante decisivo, o intervalo mínimo de duração que compreende a fotografia, que corresponde a uma fragmentação de uma linha do tempo que registra e congela uma cena para ser guardada e apresentada posteriormente.

Entretanto, propõe-se trazer para essa discussão um tempo diferente que não aquele da realização da foto, mas o tempo da observação, fruição, ou melhor, de percepção da imagem, que se faz no presente, enquanto o tempo contido na fotografia foi considerado sempre como o do passado.

O tempo de fruição da fotografia é determinado pelo observador e pode ser tanto efêmero quanto prolongado, enquanto o tempo do filme é determinado pelo movimento estabelecido *a priori*, normalmente rápido o suficiente e calculado na medida para transmitir efetivamente mensagens e ideias. Por isso, reside na fotografia uma possibilidade de desaceleração, de escolha de fruição a partir da

duração de tempo que se decidiu investir na imagem. É nessa duração que acontece a percepção, cujos processos e mecanismos são considerados importantes para compreensão das formas de apreensão das imagens e para a possibilidade de uma mediação crítica.

Para tanto, recorreu-se ao trabalho do Henri Bergson, filósofo reconhecido por diversos autores contemporâneos, como Deleuze e Rouillé, que se dedicou a esse assunto no livro *Matéria e memória* e dissecou a percepção em um processo mental e corporal, a qual se faz pertinente introduzir na discussão.

A título de simplificação e para elaboração de sua teoria, Bergson propõe uma abstração da percepção concreta e introduz a noção de percepção pura, que corresponde àquilo que se recorta, que se seleciona diante de toda informação apresentada, de todas as imagens com que se depara, a partir do interesse e da necessidade, criando, assim, uma imagem refletida dos objetos e das imagens sempre simplificada e reduzida em comparação à imagem externa.

Perceber consiste em separar, do conjunto dos objetos, a ação possível de meu corpo sobre eles. A percepção então não é mais que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel, ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa às necessidades da imagem que chamo meu corpo. Tal é, pelo menos, a explicação muito simplificada, a descrição esquemática do que chamamos percepção pura. (BERGSON, 1999, p.268).

Arrisca-se, aqui, fazer uma analogia do conceito de percepção pura com a teoria do índice, que supunha a foto como um recorte de uma cena e um tempo, registrada de forma direta, que resulta em uma imagem cuja essência constitui a impressão da porção selecionada de uma realidade infinitamente ampla. Entretanto, a percepção realmente vivida não se encerra nessa seleção objetiva de dados da realidade ou da imagem, pois essa informação é sempre tensionada e influenciada pela memória, que é diferenciada por Bergson em dois mecanismos distintos.

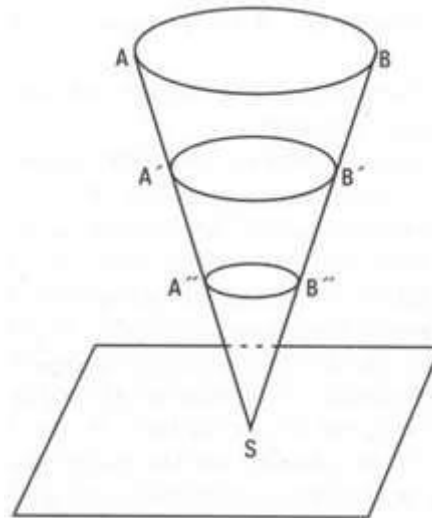
A primeira memória está relacionada a tudo aquilo com que se depara e registra sob a forma de lembrança, que é acumulada em um campo virtual e pode ser acessada para auxiliar a ação no mundo. Nesse sentido, a experiência do passado, sob a forma das lembranças evocadas, determina e enriquece a experiência vivida no presente, como uma espécie de legado que garante, por

exemplo, que as ações repetidas não sejam consideradas sempre como primeira vez.

Já a segunda memória se produz no corpo por meio das ações estimuladas pela solicitação externa e pelas lembranças que influenciam os mecanismos motores e por meio de repetições contínuas que conformam padrões, maneiras automáticas de agir no mundo, hábitos que, quando bem estabelecidos, adquirem independência da necessidade de consulta às lembranças.

A relação entre a percepção do sujeito, as lembranças e a memória é bem explicada pelo diagrama proposto por Bergson (Imagem 2). Esse diagrama é formado por um cone que compreende toda a memória, com uma base AB “assentada no passado” como um imenso depósito de lembranças virtuais do sujeito, um ponto S que corresponde ao presente do sujeito e à identificação de seu corpo, que tocam o plano P, a representação atual do mundo.

Imagem 2 - Cone da memória, Henri Bergson, 1965



Fonte: OMBHURBHUVA, 2012.

Assim, a percepção e seu prolongamento, a ação no mundo, se dá de maneira diferente em dois posicionamentos polarizados, a título de explicação. No ponto S, o sujeito estaria à mercê apenas de sua memória corporal, seus hábitos, seus automatismos e desencadearia a percepção em uma resposta impulsiva, superficial, imediata. Já no plano AB, haveria a atualização de lembranças profundas, com a desvinculação do caráter objetivo de atuar na realidade, configurando um estado próximo ao do sonho. Na percepção vivida, essas duas polaridades estritas não acontecem, pois os mecanismos da memória se articulam: o

estímulo externo solicita as lembranças em sessões intermediárias do cone da memória que percorrem a distância até o presente em curso para apoiar e compor a memória do corpo que vai iniciar a ação.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o ponto em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 1999, p.280).

Uma das razões mais importantes para retomar essas explicações, em Bergson, é para apresentar sua constatação sobre o presente, que compreende, em sua duração, tanto o passado como o futuro. Ou seja, revoga-se a ideia de um presente de duração limitada no instante para a noção de uma duração contínua, afetada pelas percepções, que compreendem um prolongamento do momento vivido em um passado recente, através das sensações evocadas pelas lembranças atualizadas, ou seja, pelas experiências do passado, como por um futuro próximo, da ação iminente que é impactada tanto pela percepção do presente como pelas sensações do passado.

Portanto, a percepção, tida a princípio como a seleção limitada das imagens do mundo com que nos deparamos, não é apreendida de forma direta e neutra, mas é tensionada e influenciada pelos mecanismos da memória que se dão tanto pela evocação de lembranças, ou seja, pelas experiências do passado que aparecem, retornam e se articulam à memória do corpo, às respostas automáticas, aos hábitos, produzindo afecções. Bergson chamou de afecção essa mistura que se dá no interior do nosso corpo com as “imagens dos corpos exteriores” e implica sensações. Nesse sentido, uma percepção envolve tanto o presente com a seleção de imagens, o passado pela evocação de lembranças e o futuro com o agir iminente determinado por uma memória e por um passado.

No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Mas não é tudo. Ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade. Quanto mais ela puder condensar esses momentos num único, tanto mais sólida será a apreensão que nos proporcionará da matéria; de sorte que a memória de um ser vivo parece medir antes de tudo

a capacidade de sua ação sobre as coisas, e não ser a mais do que a repercussão intelectual disto. (BERGSON, 1999, p.267).

Compreender esses mecanismos se faz necessário para observar como as percepções podem ser rasas e superficiais, quando são mais influenciadas pelos hábitos e pelos automatismos, e também como podem ser expandidas à medida que atualizam lembranças virtuais mais profundas através da memória, envolve a subjetividade do sujeito e pode possibilitar respostas criativas.

Essa amplitude da percepção também diz respeito à margem de liberdade do sujeito em face dos estímulos e demandas do mundo externo. A sua capacidade de decidir a forma de agir vai além dos hábitos de reação imediata e envolve um campo vasto de lembranças e uma série de possibilidades de ação motora.

Portanto, ressalta-se, com base em Bergson, que a percepção da imagem fotográfica definitivamente não se limita somente à constatação de algo do passado, de um evento consumado, do “isso foi”, mas configura um processo que se dá num presente estendido que envolve a memória em mecanismos ativos e passivos, evocando lembranças e estimulando mecanismos motores, que conformam a sua apreensão e a sua resposta à imagem.

André Rouillé, em suas análises baseadas em Barthes e Bergson, observa que a imagem fotográfica apresenta, portanto, uma essência dupla, é constituída tanto por uma dimensão material, que atesta, assim como por outra essência, outra parte tão importante quanto, que está relacionada à percepção, à memória, às evocações subjetivas. Essas duas essências conformam tanto o fazer fotográfico como a percepção das imagens.

cada momento fotográfico é duplo: uma face ancorada no presente vivido da matéria, a outra face inscrita no passado virtual da memória. A primeira dimensão, sem dúvida a mais familiar, é a do presente vivo, da ação, do “isso foi”. É igualmente a da impressão, da captação, do registro, do índice, em resumo, dos contatos físicos, das contiguidades de matérias - matérias das coisas e matéria fotográfica. Mas trata-se, aí, apenas metade da fotografia. Sua outra metade, diferente embora inseparável da primeira, é constituída pela memória que intercala o passado no presente que comunica seu caráter subjetivo a nossas percepções e ações tanto àquelas do espectador diante da imagem, quanto às do operador diante das coisas. O momento da captação, por exemplo, não se reduz a um simples registro mecânico, como acreditam os adeptos da teoria do índice, que juntamente com André Bazin, enaltecem a “gênese automática” e a “objetividade essencial” da fotografia. O processo objetivo do registro é, ao contrário, apenas a parte superficial da captação, que, em profundidade, é um processo subjetivo de atualização. (ROUILÉE, 2009, p.222).

A partir disso, observa-se que o ambiente construído e a paisagem urbana, que conformam os espaços de vivência e de passagem, de forma geral, passam despercebidos ou são percebidos de maneira rasa, superficial, pelos sujeitos que transitam em suas jornadas pragmáticas do cotidiano, pois não lhes restam tempo e condições para que possam ir além dos automatismos e imediatismos da memória do corpo, dos hábitos.

Assim, as fotografias, ao recortarem uma porção do ambiente construído, ao atualizarem visadas e cenas em imagens fotográficas, e posteriormente serem apresentadas para o sujeito numa posição deslocada da experiência pragmática cotidiana, poderiam estimular a percepção. Ao evocar as lembranças na memória, estabelecer ligações com sua experiência presente, e, de acordo com a latitude dessa percepção, dar vazão a apreensões mais conscientes, poderiam mudar suas impressões habituais e, quem sabe, afetar suas ações futuras em relação ao espaço.

Entretanto, essa latitude da percepção varia de acordo com as configurações das imagens a que somos sujeitos. As imagens da mídia hegemônica, da publicidade e da moda, por exemplo, recorrentemente construídas de clichês para reconhecimento imediato, trazem em si mensagens e efeitos predefinidos, que pretendem estimular apreensões e respostas específicas, que reforçam visões de mundo estabelecidas, recorrentemente contribuindo para percepções rasas e automáticas.

Como o interesse, aqui, se dá pela mediação das imagens que possam ultrapassar as apreensões automáticas do ambiente construído e favorecer percepções mais amplas, perspicazes e autênticas, o próximo item é dedicado a prosseguir com o desenvolvimento da ideia de uma percepção qualificada das imagens e, ainda, inseri-las na problemática mais ampla das dinâmicas do comum, das visões de mundo e dos consensos, que implicam diretamente suas configurações.

2.4 As imagens e as visibilidades do comum

Foram apresentados e discutidos, até aqui, entendimentos sobre o dispositivo fotográfico e sobre a percepção da imagem pelo sujeito em sua singularidade, que, diante da imagem fotográfica, seleciona e coloca em jogo, com os seus mecanismos

da memória, suas lembranças e os automatismos do próprio corpo para gerar uma resposta ao estímulo. Observou-se que, diante da imagem, a percepção do sujeito não simplesmente testemunha o evento do passado, mas empreende uma percepção cuja duração se dá no presente e envolve suas próprias experiências passadas, que influenciam o seu futuro iminente.

A consciência do processo de percepção clareia o entendimento da relação do sujeito com as imagens, esclarece aquilo que se experimenta cotidianamente e compreende-se intuitivamente. Evidencia, também, a potência das imagens em configurar estímulos para as percepções que colocam em jogo as lembranças do ambiente construído, os espaços percorridos, vivenciados, as paisagens urbanas atravessadas ou contempladas.

Pretende-se seguir com a discussão da percepção das imagens, mas sob outra perspectiva, que também analisa as questões do espectador, mas, notadamente, se propõe a discutir um campo mais amplo, que diz respeito ao plural, que pertence a todos, ao que é partilhado, à comunidade.

As relações do comum com as imagens são consideradas uma questão pertinente para o trabalho por compreender que as imagens estão profundamente atreladas ao espaço/tempo em que se vive, perpassado pelas dinâmicas sociais, culturais e políticas. Por isso, escolheu-se recorrer ao referencial teórico de Jacques Rancière, cuja elaboração fundamental corresponde à noção de partilha do sensível.

O sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha". (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Nessa perspectiva, há um deslocamento da noção mais convencional do sensível expandindo a caracterização lato - como experiência singular do sujeito pelos sentidos - para as maneiras como os sujeitos se inserem no comum, cujos recortes dos espaços, temporalidades e ocupações delimitam como eles podem participar, quem pode participar, o que pode ser dito e o que pode ser visível.

Para ilustrar essa divisão primeira do comum, Rancière traz um exemplo da filosofia clássica grega. Para Aristóteles, o cidadão é aquele que toma parte das

decisões da pólis, do “governar e ser governado”, entretanto o artesão de Platão, dedicado ao trabalho nas oficinas, não tem tempo para participar das assembleias que tomam as decisões e discutem sobre o comum na cidade, pois o seu trabalho não pode esperar. Logo, existe algo anterior que precede a possibilidade de participação e está relacionado às posições, as ocupações, aos fazeres, que determina e faz ver se o sujeito pode ou não tomar parte do comum, é um “sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir”. (RANCIÈRE, 2005, p.16).

Se a partilha diz respeito tanto ao compartilhamento quanto à divisão do comum, essa divisão se dá sempre numa conta malfeita, num desequilíbrio entre as partes, que dá voz a uns e relega outros à parcela dos inaudíveis. Portanto, essa dimensão estética primeira está relacionada à política, não no sentido convencional de disputas do poder, instituições e leis, mas porque ela estrutura e configura o mundo comum, tanto material como simbolicamente, em espaços, tempos, ocupações, identidades, que fazem ver quem tem relevância, quem decide sobre o comum, quem pode participar ou não do comum. Nas palavras do autor: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. (RANCIÈRE, 2015, p.16).

Entretanto, se existem forças, que Rancière chama simbolicamente de polícia, que determinam a manutenção das posições, dos espaços, da ordem e da partilha estabelecida, a política atuaria precisamente para a desarticulação dessa imposição e na reconfiguração de outras formas do sensível.

a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências - e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir com palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos. (RANCIÈRE, 2012, p.59-60).

Para Rancière, a essência dessa política seria, portanto, o dissenso, entendido como conflito, não de ideias ou interesses específicos, mas de questões mais amplas de representação, configurações de mundo, “regimes de sensorialidades”. O dissenso está relacionado à subversão da distribuição normal dos espaços e também às modificações de percepção do sujeito.

A partir desse reconhecimento de uma estética *a priori* e sua dimensão política, Rancière também se propõe a colocar em questão as práticas estéticas da arte por se tratarem de “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p.17).

Rancière estabelece uma diferença entre arte política e políticas da arte. Ele considera que a arte não se faz mais política pelos temas que aborda, pela ação política que incita ou sugere ao espectador, como se estabeleceu em diversas práticas das imagens, mas a arte lida com a política quando ela intervém no visível e no dizível, na redistribuição da experiência do comum.

Como se convencionou por um longo período, a imagem crítica esteve caracterizada com as cenas chocantes, a exposição do emblema, a perspectiva dramática e espetacular para causar uma indignação, sugerir uma reação e uma resposta específica ao espectador, direcionando a apreensão da imagem em uma mensagem política preestabelecida. Entretanto, esse tipo de fotografia, que procurava expor o intolerável e terminava por se tornar intolerável, foi afetado por um desgaste da credibilidade das imagens nas últimas décadas, com um anestesiamiento do olhar que afeta seus possíveis efeitos políticos.

A imagem crítica, na concepção de Rancière, não pretende solicitar do sujeito uma resposta imediata e encerrada, não recorre ao emblema político e ao intolerável, mas estabelece um dissenso, um conflito entre os regimes do sensível, entre representação e entendimento, que realiza uma suspensão do prolongamento sensório-motor na percepção da imagem e pode possibilitar apreensões variadas e imprevisíveis.

A confiança nova na capacidade política das imagens pressupõe a crítica desse esquema estratégico. As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do sensível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito. (RANCIÈRE, 2012, p.100).

Nos próximos capítulos, entra-se mais nessas questões com base na análise de uma categoria de imagens que constitui foco do presente trabalho, as práticas fotográficas da arte que tratam do espaço construído. Contudo, antes, segue a introdução de mais um tópico, que toca precisamente na questão do comum, na

materialidade e visibilidade que o constitui: o ordinário. Aposta-se que reside na abordagem do banal uma potência para a desestabilização das visibilidades estabelecidas e um alargamento da percepção do ambiente construído.

2.5 O ordinário nas práticas artísticas

O ambiente construído, e notadamente a paisagem da cidade, é constituído majoritariamente pelo ordinário. Cada cidade tende a repetir padrões construtivos bem estabelecidos e a maioria das edificações é construída sob a égide da especulação imobiliária, das leis de regulação construtivas, ou da sobrevivência em primeira instância, como no caso das construções informais.

As edificações mais dignas, os edifícios projetados com excelência, as construções de finalidade institucional e cultural, os monumentos, os marcos urbanos, os espaços públicos notáveis, constituem intermitências excepcionais ao longo da paisagem da cidade, mas, ainda assim, costumam configurar a representação da identidade institucional da cidade como referências iconográficas simbólicas, reproduzidas incessantemente pelos meios de informação oficiais, passando a prevalecer no imaginário coletivo a respeito das cidades.

Enquanto isso, aquilo que é cruzado e vivenciado rotineiramente, dotado de uma presença pouco expressiva pela sua repetição, passa despercebido pela própria familiaridade, e, recorrentemente, perde-se a capacidade de uma percepção consciente e atenta sobre o que efetivamente conforma os espaços que se atravessa, se ocupa e se habita.

Contudo, por que, a princípio, se deveria reivindicar a representação de algo que já ocupa redundantemente o ambiente construído? Porque essa familiaridade, as dinâmicas exaustivas do cotidiano urbano, a superestimulação direcionada das imagens de consumo terminam por tornar invisível exatamente o que é repetitivo, considerado irrisório e menos digno, e ainda porque a paisagem ordinária constitui expressão e vestígio das dinâmicas complexas do comum, dos conflitos e disputas, dos elementos fundamentais que conformam o viver em sociedade: o habitar, a sobrevivência, o compartilhamento, a exploração, a especulação, o meio ambiente, a violência, as dinâmicas do comum.

Para tratar das imagens fotográficas do ambiente construído, optou-se por recortar uma categoria específica de imagens: as fotografias produzidas,

reconhecidas e veiculadas no domínio da arte. Dentre as diversas razões para essa deliberação, evidencia-se a natureza especulativa da produção artística contemporânea, a desvinculação da finalidade comercial estrita presente na publicidade e em práticas fotográficas profissionais, como a fotografia da arquitetura e do jornalismo, que se dedicam aos temas mais dignos e motivos espetacularizados, e, sobretudo, pela ascensão do ordinário como protagonista e matéria das práticas artísticas.

Em meados da década de 70 aconteceu uma virada na arte com o advento do ordinário como assunto e matéria de experimentação, criação e expressão artística. Se o modernismo, desde o princípio do século XX, direcionou as forças criativas para as rupturas estéticas, a criação de novas plasticidades e sensações, os artistas, a partir da década de 70, reivindicavam a liberdade de poder retomar o cotidiano e trocar o mais digno e extraordinário pelo irrisório.

Simultaneamente às transformações das práticas estéticas da arte e ao interesse pungente pelas questões do ordinário, deu-se o reconhecimento definitivo da fotografia na arte contemporânea. Apesar de haver, desde o surgimento da fotografia, diversos movimentos, tentativas e discussões ardorosas sobre a inserção da fotografia no domínio mais elevado da arte, foi apenas mais de um século depois que esse reconhecimento se deu efetivamente.

Não por acaso, os artistas, munidos da câmera fotográfica, nesse período de reconhecimento, voltaram suas lentes exatamente para o ordinário, explorando as características da imagem fotográfica assumidamente. Foi justamente no momento em que a fotografia passava por uma decadência valorativa como documento em face da proeminência da televisão, que alcançou os patamares de reconhecimento no campo da arte e seu circuito de galerias, museus, publicações e mercado de colecionadores.

Jacques Rancière aborda essa questão como característica inerente ao que ele chama de regime estético das artes e aponta que a entrada definitiva da fotografia no campo da arte se deu justamente por um tipo de abordagem do banal.

Segundo o filósofo, o regime estético das artes veio substituir e romper com o “sistema representativo” que perdurava nas artes e estabelecia uma hierarquia dos temas de representação em gêneros mais baixos e mais elevados, os que competiam aos extratos marginais e aos privilegiados, como a comédia para os

pobres e o drama para os nobres, a pintura de história e a pintura de gênero. Ele defende que essa quebra entre tema e modo de representação aconteceu, primeiro, na literatura, quando os autores deslocaram o foco para os assuntos do cotidiano:

Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como “maneira absoluta de ver as coisas” (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica. Para que um dado modo de fazer técnico - um uso das palavras ou câmera - seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja. (RANCIÈRE, 2005, p.47).

Apesar da adesão tardia da fotografia ao regime estético das artes, a confrontação da hierarquia dos temas abriu um campo vasto de investigações sobre os aspectos do cotidiano e, conseqüentemente, sobre o ambiente construído que se tornou assunto notável naquele momento-chave de consolidação da prática fotográfica na arte contemporânea: diversos artistas voltaram o olhar e o interesse para os ambientes urbanos, as áreas de transição, as paisagens transformadas, os edifícios e os artefatos industriais.

Para seguir com essa discussão baseada na análise de práticas artísticas que abordam o espaço construído, são feitas algumas considerações para uma breve conclusão do capítulo. Como foi abordado, a fotografia é uma mídia pertinente para tratar do ambiente construído, pois configura tanto índice, impressão da realidade que facilita a sua leitura destacada do cotidiano, quanto imagem que é atualizada a cada percepção dos sujeitos.

Entretanto, para que seja uma mediação com potência crítica, faz-se necessário colocar em questão as visibilidades do comum, ao ampliar e reconfigurar os limites do sensível, e, para tal, aposta-se na abordagem do ordinário e do banal invisibilizados pelo pragmatismo cotidiano, pelo sensório dominante e pela mídia hegemônica. Essa mediação crítica também se faz por uma percepção alargada, possibilitada por imagens que ultrapassam o consenso estabelecido, o reconhecimento imediato, a predeterminação das reações, e que sejam capazes de realizar uma suspensão pelo distanciamento, pelo conflito entre representação e tema, pelo dissenso, e que permita ao sujeito, em sua percepção, ultrapassar os

automatismos, colocar em jogo sua memória, suas lembranças e criar apreensões próprias e autênticas.

Nesse primeiro momento, evitou-se aprofundar nas problemáticas do ambiente construído, pois sua complexidade e diversidade escapa a generalizações. Por isso, optou-se por desenvolver essas questões nos capítulos seguintes com a análise das práticas artísticas, visto que cada uma apresenta questões particulares.

Para apresentar e analisar os trabalhos, escolheu-se dividi-los em dois capítulos com base na identificação de certos procedimentos artísticos predominantes que dizem respeito a um espectro que perpassa a história da arte e, notadamente, a da fotografia, polarizados pelas ideias de documentação e ficção. Entende-se que, nas abordagens fotográficas da arte, não há posições estritas, pois os trabalhos estão sempre permeados pela presença do referente e por alguma criação ficcional. Entretanto, há claramente estratégias que inclinam mais para determinado polo, o que impacta profundamente a produção das imagens e traz qualidades diferentes para a percepção das imagens e do ambiente construído.

No terceiro capítulo, os trabalhos foram organizados pela identificação de procedimentos que direcionam para um forte caráter documental, não necessariamente reproduzindo a lógica da fotografia como documento, mas jogando com ela ao explorar os recursos fotográficos para provocar a sensação de isenção do artista e de irrelevância da abordagem.

No quarto capítulo, os trabalhos também podem compartilhar dos procedimentos anteriores, mas notadamente lançam mão de estratégias ficcionais evidentes para produzir discursos que extrapolam ainda mais os referentes e provocam novos sentidos e significados a partir das imagens.

3 LEGITIMIDADE ARTÍSTICA E O PROCEDIMENTO DOCUMENTAL

Neste capítulo, pretende-se adentrar melhor a relação entre fotografia e arte na abordagem do ambiente construído. Na primeira parte serão apresentadas algumas questões do momento de reconhecimento definitivo da fotografia como prática artística, que dizem respeito tanto a uma relação com a própria história da arte como à abertura do escopo de temas e assuntos da arte, que possibilitou trabalhar outras facetas do ambiente construído através das imagens.

Como se sabe, as articulações da fotografia com a arte são originárias e passaram por diversas fases de interlocução. Houve tentativas antigas de legitimação da fotografia pela aproximação com pictorialidade da pintura, quando artistas lançaram mão de técnicas para reduzir a precisão e a clareza da fotografia, acrescentar camadas pictóricas com aspecto de pinceladas, buscando a aparência do fazer manual. Também houve outros momentos em que a fotografia foi explorada em suas características mais específicas, como nas experimentações das vanguardas com as colagens fotográficas, ou ainda, a autoafirmação de uma fotografia moderna, interessada pela clareza fotográfica e pela possibilidade de ampliar a visão do mundo em detalhe e precisão para além da capacidade do olho.

Entretanto, foi apenas na segunda metade do século XX que se deflagrou um processo de reconhecimento amplo e de consolidação da fotografia no campo da arte e seus diversos meios de veiculação e funcionamento: os espaços expositivos, publicações, os círculos de críticos, curadores e colecionadores.

Neste capítulo, pretende-se apresentar e discutir algumas questões-chave desse reconhecimento definitivo da fotografia na arte contemporânea, com base em dois autores que trazem aspectos pertinentes para o trabalho: André Rouillé e o reconhecimento de certos paradigmas inaugurados pelas vanguardas; e Jacques Rancière, com a identificação do regime estético das artes.

Em seguida serão apresentadas e discutidas algumas práticas fotográficas artísticas que tratam do ambiente construído e foram reunidas pelas proximidades identificadas em termos de procedimentos artísticos e pela abordagem com ênfase na descrição documental.

3.1 O paradigma da seleção e as qualidades próprias da fotografia

Como introduzido, as décadas de 70/80 corresponderam há um momento-chave do reconhecimento definitivo da fotografia no campo da arte. A conjuntura desse período de consolidação é complexa e existem inúmeros fatores que contribuíram para isso. No entanto, considera-se pertinente deter em alguns deles pelas relações identificadas com o tema deste trabalho.

O pesquisador André Rouillé localiza a sinalização de algumas dessas questões já nas vanguardas artísticas, destacando, por exemplo, uma relação estreita da fotografia com o paradigma inaugurado por Duchamp. Retomam-se, brevemente, esses momentos, não por um impulso de revisão histórica, mas por compreender a grande relevância que determinados partidos mantêm na arte contemporânea.

Como se sabe, Duchamp revolucionou as maneiras de considerar a arte ao propor alguns trabalhos ainda na segunda década do século XX. Avesso à participação em grupos de vanguarda e à adoção de estilos determinados, ele contestou os cânones e as concepções estabelecidas acerca da arte ao expor, como obra, determinados objetos industriais, dentre eles o famoso urinol, *Fontain* (1917). De acordo com o artista, os chamados *ready-mades* não eram escolhidos por alguma beleza ou feiura, mas precisamente pela indiferença que representavam e incitavam no próprio artista. (WALKER ART CENTER, 2012).

Há nesse gesto uma postura radical que abala a noção da obra de arte como um fazer autoral, criação pelas mãos do artista. O procedimento artístico que constitui o trabalho de Duchamp é a seleção: a escolha de um objeto existente, de algo que está dado no mundo. Notadamente, essa estratégia direciona mais para a fotografia do que para a pintura, já que fotografar é justamente selecionar, enquadrar e registrar objetos e cenas que estão disponíveis.

A transformação material levada a efeito pelo pintor, dá lugar, com o *ready-made*, a uma transformação simbólica, a uma conversão. Tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico. A arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença. (ROUILLÉ, 2009, p.296).

Outra questão tão importante quanto o estabelecimento do procedimento de seleção na arte é o reconhecimento das qualidades próprias da fotografia como expressividade e material de elaboração artística.

Como já citado, a história da fotografia foi permeada por uma relação conflituosa com a pintura, reconhecida como categoria das belas-artes enquanto a fotografia foi relegada a uma “arte baixa”. Nas tentativas de articulação com a arte, as características próprias da fotografia foram rejeitadas em diversas ocasiões, sendo explorada principalmente como ferramenta processual dos pintores ou transformada com técnicas manuais para obter imagens que pretendiam uma aproximação com a pintura.

Entretanto, são identificados alguns movimentos também localizados nesse período da década de 20, que reivindicaram as qualidades próprias da fotografia como expressão artística, dentre os quais se destacam o Nova Objetividade e o Nova Visão. Na Nova Objetividade, as relações entre o fazer manual e o uso do aparelho deixa de ser uma questão problemática do ponto de vista artístico, assumindo, por vezes, uma preferência pela máquina e suas capacidades de representação.

Na fração fotográfica desse movimento, houve uma intensa exploração da fotografia em suas qualidades específicas com um apreço especial pela clareza, uma propriedade da imagem fotográfica que diz respeito à nitidez extrema, contraste alto nos tons médios, grande definição de arestas e a riqueza de detalhes. A clareza intensifica a impressão de transparência das imagens e é explorada tanto nos planos abertos com profundidade de campo máxima ou como nos enquadramentos fechados das fotografias macro, que parecem sugerir uma superação das capacidades do olho humano.

Um representante notável do movimento foi Albert Renger-Patzsch, cujo interesse de documentação era tanto os artefatos da modernidade, as máquinas e as indústrias, como a natureza intocada e as plantas, integrando esses assuntos numa mesma categoria com rigor técnico e formal (Imagem 3). Sobre o seu livro *O mundo é belo*, Rouillé ressalta que:

Esta é a força principal do livro: não o celebrar da sociedade industrial ao focalizar o olhar sobre ela, mas fotografar plantas ou animais da mesma maneira que máquinas, fábricas ou igrejas. Renger-Patzsch, de certa maneira, naturaliza e culturaliza a indústria. [...] torna visível a evidência

modernista de que a indústria é imanente ao mundo, do qual ela é o coroamento. (ROUILLÉ, 2009, p.268).

Imagem 3 - O mundo é belo, Renger-Patzsch, 1928.



Fonte: GEORGINA WALKER PHOTOGRAPHY, 2012.

Se no Nova Objetividade reivindicam-se as qualidades próprias da fotografia e, notadamente, o atributo da clareza; no movimento Nova Visão esse interesse pelo fotográfico se complexifica em outras configurações, como as especulações com montagem e o fotograma.

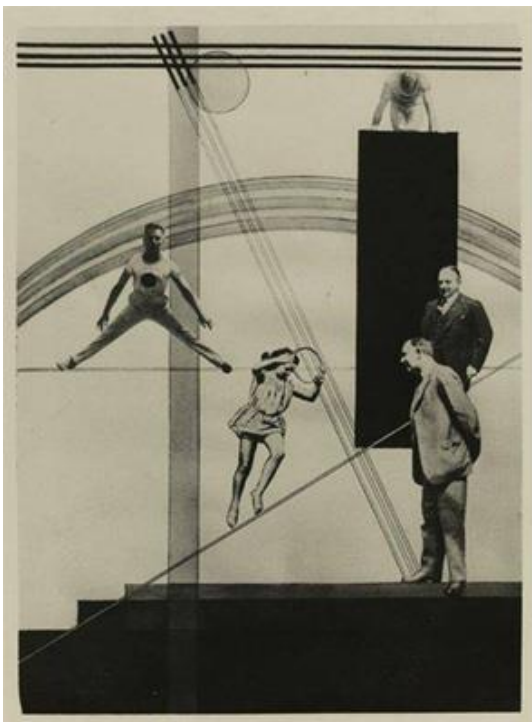
A montagem foi explorada pelas vanguardas do início do século XX e também aparece com vigor no movimento Nova Visão. Apesar de partir da fotografia, a montagem configura outra imagem construída, que inscreve tanto a expressão do que é fotográfico, indicial e mimético, como uma elaboração que produz novos significados. Para Moholy Nagi, a montagem era considerada interessante pela possibilidade de representar simultaneidade e condensar situações. (ROUILLÉ, 2009, p. 328).

Já os trabalhos envolvendo o fotograma retomam um procedimento fotográfico rudimentar, essencialmente químico, que dispensa o aparelho e a óptica da câmera. Ao sobrepor a superfície fotossensível com os objetos e, em seguida, expor à luz controlada, o artista cria imagens e composições a partir da impressão literal dos referentes na imagem.

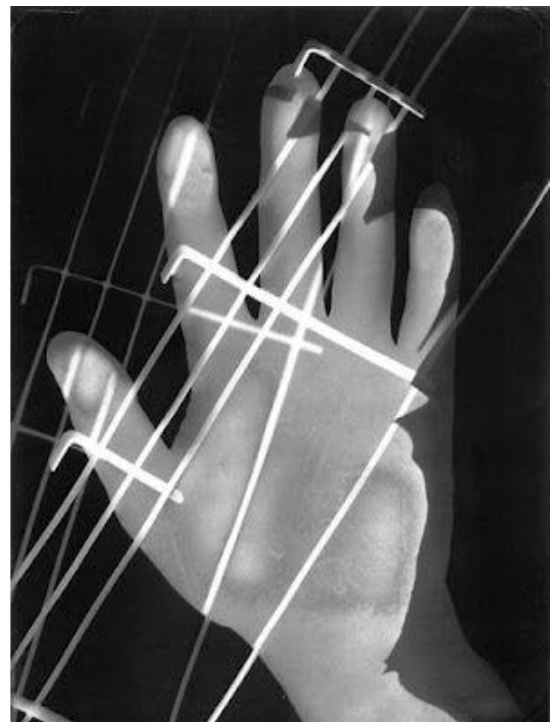
Diante dessas experimentações com a fotografia como material artístico, André Rouillé considera que o Nova Visão, de certa forma, antecipou a aliança arte-fotografia que viria a se consolidar, aproximadamente, 60 anos depois.

A nova visão redistribui o visto e o não visto (o não visto não é o invisível, mas o pouco importante; redefine o legítimo e o ilegítimo nas formas; reavalia certas práticas e desconsidera outras (principalmente as do pictorialismo); redesenha o território da arte e reconsidera o status de algumas imagens (em particular as da ciência); inverte a hierarquia estabelecida pelo pictorialismo entre a técnica e a mão. Tantas transformações culminaram no novo papel desempenhado pela luz. Moholy-Nagy não concebe a fotografia como um meio de reprodução das coisas, mas como um material de produção de obras artísticas. (ROUILLÉ, 2009, p. 332).

**Imagens 4 e 5 - The Benevolent Gentleman, Moholy-Nagy, 1924 e
Fotograma, Moholy-Nagy, 1926**



Fonte: ARTNET, 2017.



Fonte: MAKRINOVA, 2015.

Contudo, se esses aspectos notáveis para o reconhecimento da fotografia no campo da arte foram explorados já no início do século XX, por que a consolidação arte-fotografia só aconteceu várias décadas depois? A resposta, que parece ser sugerida com base em certos autores, diz respeito à persistência da hierarquização das artes, tanto dos meios de fabricação como dos temas, que manteve a fotografia em segundo plano por um longo período.

3.2 Abertura para linguagens e temas na arte

A hierarquização das artes, a determinação dos modos de fazer e dos assuntos, assim como a manutenção da fotografia como “arte menor”, ao longo do século XX, estiveram atreladas, de acordo com André Rouillé, à proeminência do paradigma modernista.

O pesquisador aponta que os ideais desse “projeto modernista” para arte, caracterizado por valores como a pureza, a abstração, o desvencilhamento do mundo, o protagonismo do autor e seu traço manual, repudiou a representação mimética e, conseqüentemente, excluiu a fotografia do meio privilegiado da arte.

Nos movimentos posteriores, como o *pop art* e a arte conceitual, observou-se uma retomada à fotografia como ferramenta e documentação, o que foi muito bem-vindo diante da desmaterialização da arte com os *happenings*, as instalações efêmeras e a *land-art*, que podiam, então, ser prolongados, consultados e exibidos por meio do registro fotográfico.

Entretanto, a consolidação da fotografia como prática artística só viria a acontecer mesmo na década de 80 com a contestação frontal dos valores modernistas. De acordo com Rouillé, esse período de transição, que foi chamado de pós-modernismo, reivindicou o restabelecimento de laços com o mundo ao trocar a grande narrativa pelos pequenos relatos, pela abertura cultural para as minorias, uma flexibilização entre os entendimentos sobre arte elevada e arte menor e a volta da figuração como possibilidade da pintura, marcou a Bienal de Veneza de 1980 e fortaleceu o caminho para a fotografia adquirir legitimidade artística como material e mimese. (ROUILLÉ, 2009, p. 356).

É exatamente a remoção da trava modernista que permite aos artistas abrir o cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais oprimidas, etc. É o que flexibiliza e mesmo, às vezes, inverte a oposição estrita, tipicamente modernista, entre a “grande arte” e a “arte popular”, em particular entre a pintura e as imagens tecnológicas como a fotografia e o vídeo. Após muitas décadas de abstração, depois dos movimentos minimalista e conceitual, a arte reata explicitamente com o mundo. Ela se seculariza. (ROUILLÉ, 2009, p.355).

A hierarquização das artes em gêneros e temas também é um assunto abordado por Jacques Rancière, que chama a atenção para a transição do regime representativo para o regime estético das artes. Entretanto, essas identificações de regime das artes não são compreendidas necessariamente como um

desenvolvimento progressivo da história da arte, mas como maneiras de partilha do sensível que podem prevalecer mais em determinado momento e que podem também retornar e coexistir de acordo com cada conjuntura.

O regime representativo, relacionado à poética de Aristóteles, estabelecia uma diferenciação entre o que deveria ser considerado belas-artes e as outras técnicas e formas de produção. Firmava-se uma hierarquia que vinculava a adequação de formas de expressão aos assuntos representados e ao gênero apropriado.

O regime estético da arte surge como uma destituição do regime representativo e rompe com as hierarquias da arte, revogando a imposição de correspondência entre as formas de expressão com os temas e com a ideia de gêneros privilegiados.

Essa revogação com a hierarquização da arte é crucial para o interesse do trabalho, pois, além liberar as práticas estéticas da arte para outros fazeres como a fotografia, há uma grande repercussão nos assuntos explorados e abordados que ampliam o escopo dos grandes temas para os assuntos do banal, os sujeitos comuns, as dinâmicas do irrisório, os espaços ordinários. Como mencionado anteriormente, Rancière localiza que essa mudança se deu primeiramente na literatura:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. (RANCIÈRE, 2005, p.49).

Por isso, Jacques Rancière relaciona a constituição da fotografia como arte por uma abordagem do ordinário. Para ele, isso aconteceu menos pelos recursos técnicos próprios do meio do que pela “assunção do qualquer um” e pelo seu reconhecimento como “depositário de uma beleza específica”. (RANCIÈRE, 2005, p.47).

Notadamente o assunto do banal também já havia sido sinalizado por Duchamp, que escolheu objetos estritamente ordinários, como os *ready-mades*, e estava interessado precisamente na indiferença que eles suscitavam.

A proeminência do modernismo e a hierarquização das artes podem ter deixado essas posturas à margem da grande arte por várias décadas, mas quando

os artistas reivindicaram a liberdade de abordar o banal e o ordinário, fizeram-no de maneira radical. A simultaneidade com a consolidação da fotografia não foi por acaso, pois colocou à disposição toda a sua potência descritiva.

3.3 Procedimentos fotográfico-artísticos

Com legitimidade artística reconhecida, a fotografia passa a ser explorada pelos artistas em suas qualidades e materialidade próprias, tanto nas elaborações fotográficas em si como na apresentação das obras nos espaços expositivos.

Nesse período de consolidação das práticas fotográficas artísticas, observou-se uma forma de abordagem específica dos temas que passaram a contemplar o cotidiano e o ordinário bastante díspar das maneiras de abordagem estabelecidas no fotojornalismo e na mídia hegemônica, em que sobressai uma tendência à dramatização dos sujeitos e dos objetos através dos ângulos insólitos, aproximação excessiva, iluminação e tratamento dramáticos.

Nas práticas fotográficas da arte contemporânea, a abordagem do banal também se dá de uma maneira “banal” no sentido de que não há espetacularização do assunto e os objetos são apresentados com distanciamento, sem grandes interferências evidentes ou recursos dramáticos de iluminação, sugerindo uma impressão de neutralidade.

Enquanto aqueles meios mencionados expõem geralmente os emblemas e implementam os recursos de dramaticidade para direcionar efeitos e significados predeterminados no espectador, a aparente indiferença com que fotografia da arte contemporânea trata os objetos suspende os reconhecimentos automáticos de tal forma que o significado e os sentidos não saltam imediatamente, mas estão inscritos nos corpos e na materialidade dos referentes na qualidade de hieróglifos a serem decifrados.

O aspecto essencialmente descritivo das obras, ancorado na transparência máxima das imagens, sugere a ausência do artista e qualquer traço autoral. Há nessa estratégia um interesse em valorizar a presença muda das coisas, de evidenciar o que os corpos, os objetos e as cenas têm a dizer por si próprios.

Evidentemente, a aparência de neutralidade não pode ser levada ao pé da letra. Conforme já mencionado no capítulo anterior, a noção de fotografia como documento isento foi reavaliada diante do reconhecimento da percepção, dos

mecanismos da memória e da subjetividade inalienáveis ao sujeito que seleciona o enquadramento e aciona o obturador da câmara. Entretanto, a fotografia contemporânea distancia-se da ideia estrita de documento ao reconhecê-lo também como uma espécie de ficção e ao propor imagens diante de um propósito que não objetiva a mera atestação da realidade, mas articular um conjunto de ideias e de pensamentos externos aos referentes que preenchem as imagens. Como observa André Rouillé:

a ficção esbarra na literalidade e na fria denotação, definindo assim uma postura: representar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão. (ROUILLÉ, 2009, p.358).

Se por um lado os temas das práticas fotográficas da arte e as formas de abordagem direcionam para o banal e até para uma aparente indiferença, a presença da fotografia nos espaços expositivos da arte passou a ser notável. A fotografia não aparece mais apenas como anexo, documento ilustrativo ou como um adereço vinculado a outros objetos, mas também como presença relevante de objeto artístico.

Inúmeros artistas passaram a trabalhar com fotografia em médio e grande formato, realizando imagens de altíssima resolução e grande capacidade de ampliação, de tal forma que as fotografias não são mais pensadas somente para os livros e portfólios, mas também para as paredes das galerias e museus, nas quais o espectador se defronta com imagens enormes, ricas em detalhes e tamanhos que podem chegar a ter metros de comprimento.

O ambiente construído corresponde a uma temática presente nas explorações dos artistas acerca do ordinário e do cotidiano, sendo explorado em diversas facetas e localidades, colocando em relação a materialidade particular das construções e das transformações do território pelo humano com a imaterialidade das relações culturais, sociais, econômicas e ecológicas.

Diante dessas explicações, é dado o momento de apresentar uma seleção de trabalhos, alguns precursores e outros atuais, que compartilham dessas qualidades introduzidas. Segue-se a discussão com a participação das imagens.

3.3.1 Thomas Struth e a essência das cidades

Inicia-se a análise de alguns trabalhos, começando com Thomas Struth, um artista que se dedicou extensivamente a fotografar cidades com uma espécie de obsessão que perdura há décadas. *Unconscious Places* é o nome de uma série que reúne fotografias dos centros urbanos de diversas cidades do mundo. De acordo com a página do artista, as imagens são resultantes de um processo que busca identificar lugares que expressem de forma clara a natureza da cidade. Entretanto, essa espécie de “síntese” fotográfica não passa necessariamente pelos lugares mais notórios das cidades, prevalecendo os espaços comuns que configuram os cenários da vida urbana cotidiana e, mesmo quando opta por registrar cenas mais reconhecíveis das metrópoles, ele o faz incluindo num mesmo regime de expressão tanto as paisagens mais ordinárias quanto as mais insólitas.

A Imagem 6, que integra suas primeiras séries, pode ser considerada como paradigma de um procedimento que é retomado ao longo das inúmeras fotografias dos mais diversos ambientes urbanos. O artista optou por um padrão de enquadramento, que, como ele próprio observa, foi utilizado “quase exclusivamente por vários anos [...] (que) se desenvolveu em virtude de uma reflexão mais demorada sobre como tratar os elementos da rua, os dois lados e os espaços entre eles, com a maior igualdade possível”. (SENNETT, 2013, p.120).

Imagem 6 - Dusselstrasse, Dusseldorf, Thomas Struth, 1979



Fonte: STRUTH, 1978 – 2010.

Essa imagem transporta para uma rua de Dusseldorf, na Alemanha, vazia de presença humana, com edifícios vernaculares pouco expressivos de altura média e uma pavimentação inacabada, ocupada por carros nas margens. A fotografia é realizada a partir do centro da rua, em rigorosa visada frontal sem distorções ópticas perceptíveis, com a câmera na altura dos olhos, que coloca o espectador diante da cena como se ele mesmo estivesse a observar a rua.

Se a reprodução pequena da imagem parece convocar a adentrar a paisagem, na proposição original do artista, esse efeito é ampliado no espaço expositivo em que as imagens são apresentadas em grandes proporções. O artista opta como instrumento pela câmera de grande formato, que possibilita ampliar imagens com imensa riqueza de detalhes, uma clareza surpreendente e recursos ópticos que possibilitam maiores ajustes de enquadramento, como o deslocamento do quadro para cima, mantendo o paralelismo das linhas verticais. Há, nas imagens de Struth, um cuidado rigoroso com a perspectiva, essencial para a transparência das imagens.

O sociólogo Richard Sennett acrescenta, sobre o procedimento do artista como uma estratégia de desaceleração das cidades:

[...] Vim a entender que o “método” consiste em desacelerar o tempo para si mesmo e para seus objetos, demorando-se bastante numa cena antes de sequer encostar na câmera. É assim também que ele fotografa edifícios, ruas e espaços públicos; espera até o que o lugar pareça estar em repouso. (SENNETT, 2013, p.110).

Quando as imagens da série *Unconscious places* não estão completamente vazias, a presença humana aparece à distância em tal pequenez, que não é identificável qualquer singularidade ou teatralidade, com tal inexpressividade diante da presença bruta do ambiente construído que parece até sugerir o quanto se está inevitavelmente subjugado à estrutura material dos *habitats* urbanos.

Nesta imagem de Lima, no Peru, prevalece o enquadramento padrão, o rigor, e os edifícios vernaculares. Entretanto, há uma expressividade muito diferente da primeira imagem. A partir de certo momento, o artista passou a fotografar apenas em cores, evidenciando ainda mais as características de cada espaço urbano. Se a fotografia de Dusseldorf parecia sugerir homogeneidade e monotonia, nesta vista de Lima sobressai a variação, pois, apesar de existir um certo padrão de tipologias, as fachadas são personalizadas com cores, acabamentos e colagens numa configuração que torna incerto a identificação de seus tempos originais, a não ser o edifício monolítico envidraçado que surge sozinho ao final da rua estreita, como um panóptico em escala desmesurada, símbolo do “progresso” econômico.

Imagem 7 - Pasaje Gaspar, Lima

Fonte: STRUTH, 2003.

Além dessa série realizada ao longo de anos, o artista também elaborou diversos trabalhos, detendo-se em um tema mais específico do ambiente construído. Esse foi o caso de *Natureza e política*, que se debruça sobre as questões contemporâneas do crescimento urbano exponencial na Ásia, com um interesse especial do artista pelas transformações do território natural.

Uma imagem notável dessa série corresponde à da cidade de Ulsan, na Coreia do Sul. A fotografia, que dessa vez não foi realizada do nível do observador, mas do alto de um hotel, apresenta uma paisagem bipartida em dois espaços urbanos contrastantes. No primeiro plano sobressai uma malha urbana com edificações de pequeno porte, de tipologias e finalidades variadas, intercaladas por alguns espaços públicos. Apesar da distância do espectador, é possível observar a profusão de placas, letreiros e dispositivos de informação, que indicam um ritmo urbano pulsante. Enquanto isso, na porção superior da imagem, o olhar é capturado

por uma massa homogênea e densa de edifícios, produzidos em série, com poucas variações e afastamento entre si.

Essa imagem confronta duas paisagens de escalas, ambientações e expressões distintas, que coabitam o mesmo território. Se na primeira os sinais da presença humana são evidentes, apesar da distância do observador; a segunda parece desabitada em sua aparência impessoal e proporção descomunal. O cenário de fundo dessa conjuntura urbana é notadamente a cadeia de montanhas, elemento simbólico do território natural persistente na imagem, quase encoberto pelas muralhas de edifícios apesar da altura privilegiada do ponto de observação.

O artista considera esse contraste das formas de ocupação urbana como dois traçados políticos diferentes, enquanto o traçado do primeiro plano foi construído por “proprietários individuais”; o do segundo plano foi construído por empresas grandes (Samsung e Hyundai). As grandes transformações da cidade tomaram fôlego com o fim da ditadura, que já havia introduzido as tipologias de adensamento vertical, quando a cidade ainda se afirmava como polo industrial. Nesta imagem é notável como a cor rosa é salpicada em ambos traçados; a esse respeito o artista comenta que “o esquema cromático relativamente homogêneo sugere de modo plausível, a meu ver, a continuidade histórica do processo”. (SENNETT, 2013, p.130).

Imagem 8 - Ulsan 2, Thomas Struth, 2010



Fonte: THE GROUND MAGAZINE, 2016.

É interessante observar que as fotografias de Thomas Struth foram, desde o princípio, realizadas para o campo da arte. Apesar de suas inclinações para a

pintura, ele optou precisamente pela fotografia em sua formação no contexto do fim da década de 70, quando já era possível vislumbrar a possibilidade de uma trajetória artística usando exclusivamente o meio fotográfico. Sua formação acadêmica foi permeada pela presença do casal de artistas Bernd e Hilla Becher, então professores da escola de Dusseldorf, que ganhavam notoriedade pelas suas obras fotográficas e contribuíram para a consolidação de certos entendimentos, procedimentos e maneiras de abordar o ambiente construído como assunto da arte.

3.3.2 Outras topografias: o casal Becher, Lewis Baltz e Robert Adams

Antes mesmo que Thomas Struth começasse a estudar na Escola de Dusseldorf, diversos artistas insistiram teimosamente em ampliar o escopo da arte mediante propostas fotográficas que tratavam do ambiente construído. Uma exposição notável, que reuniu diversos artistas precursores, foi a *New Topographics*, realizada em 1975 no Museu Internacional de Fotografia da George Eastman House, em Rochester, Nova York.

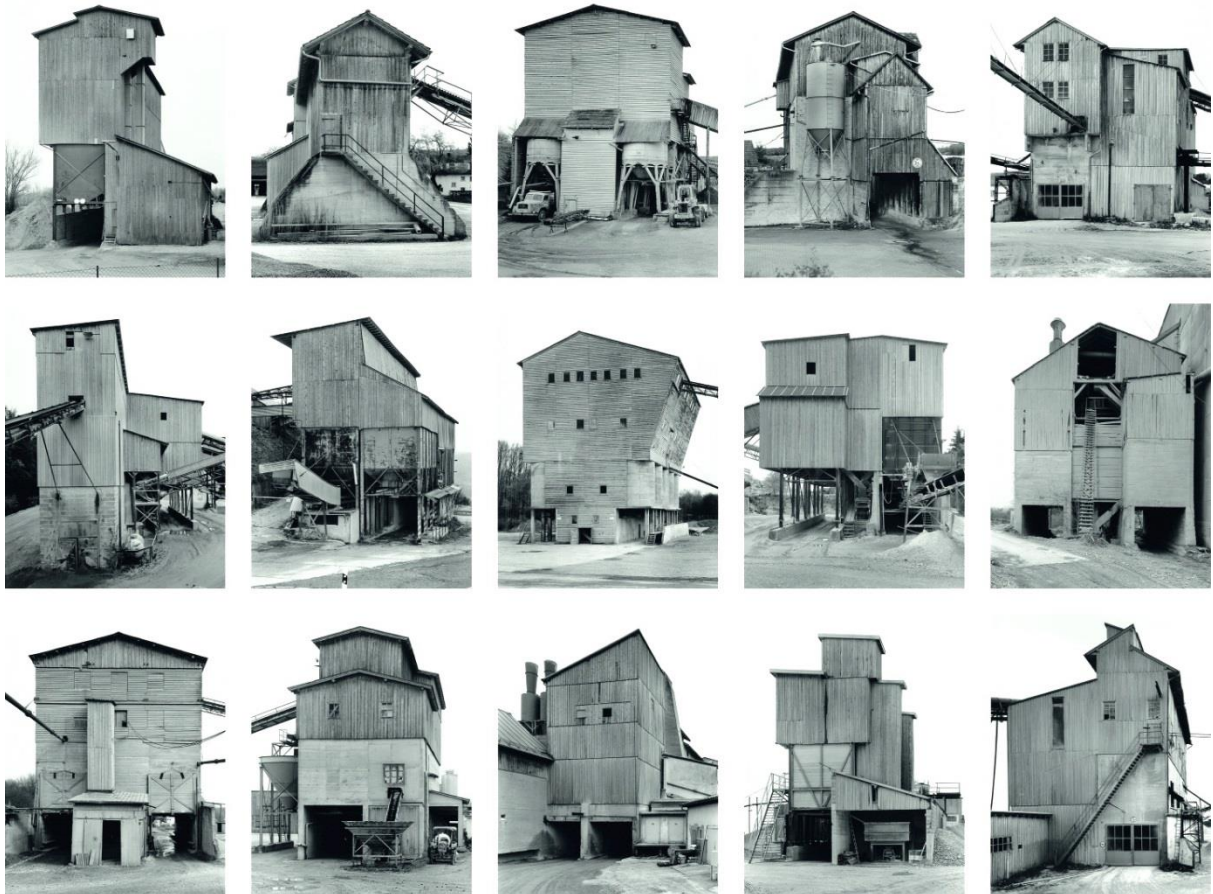
Neste tópico, pretende-se apresentar o trabalho de alguns dos artistas que compuseram a mostra, por entender que eles contribuíram significativamente para consolidar um panorama na arte e porque as questões levantadas, apesar de datarem de mais de 40 anos, continuam pertinentes e ainda reverberam na contemporaneidade.

Começa-se, portanto, com o já mencionado casal Becher, que compôs a exposição formada majoritariamente por artistas americanos. Bernd e Hilla Becher ganharam notoriedade pelas séries fotográficas de artefatos industriais e iniciaram sua obstinada prática artística em meados da década de 60, documentando construções e equipamentos da indústria pesada, começando pela indústria primária do carvão e do aço, cujos equipamentos, como os altos-fornos, os guindastes de construção, as fornalhas já estavam em desaparecimento na Alemanha e, posteriormente, eles ampliaram o escopo para caixas d'água, gasômetros, silos, etc.

Com a construção de um grande banco de imagens desses objetos industriais, eles adotaram um procedimento de serialização, organizando as fotografias em agrupamentos e dispoendo as imagens em grades de acordo com tipologias, funções e aproximações estruturais, à semelhança dos procedimentos das ciências naturais e estudos morfológicos, que incitavam à comparação e à

distinção entre os objetos. De acordo com Richard Sennett, “Esse tipo de montagem é uma estratégia não só visual, mas também social, mostrando a variedade física da produção supostamente rotineira e apenas mecânica”. (SENNETT, 2013, p.116).

Imagem 9 - Kies- und Schotterwerke (Gravel Plants), Bernd & Hilla Becher



Fonte: ARTNET, 2017.

Em seus procedimentos, o casal dialoga com a história da fotografia e da arte. Há uma aproximação com seus precursores conterrâneos do movimento Nova Objetividade, como o mencionado Albert Renger-Patzsch e August Sanders, que documentaram, rigorosamente, pessoas comuns em tipologias de profissões, tanto pela abordagem fotográfica, pelo apreço pela clareza e qualidades próprias da fotografia, pelo rigor da composição e transparência das imagens, como pelo procedimento de serialização.

Por outro lado, eles também dialogam com a história da arte, ao retomarem o paradigma de seleção estabelecido por Duchamp, apresentando como arte objetos industriais que, em seus contextos, são tidos como irrisórios e aquém de um apreço estético nos moldes convencionais. Esse trabalho pode ser considerado mais um

ponto de força na mencionada desmaterialização da arte contestadora da noção convencional de fazer manual e autoral, não sendo, por acaso, o nome do seu primeiro livro *Esculturas anônimas. Uma tipologia das construções industriais*.

O procedimento fotográfico utilizado pelos artistas é claro: distanciamento do objeto, a escolha pelos dias nublados e luz difusa sem qualquer incidência solar marcante ou iluminação dramática, rigor formal com perspectiva impecável sem distorções ópticas, extrema claridade, nitidez de detalhes e de profundidade de campo, optando pelo mesmo aparato fotográfico de grande formato durante décadas, o empenho em reduzir ao máximo qualquer expressão emocional e subjetiva, com uma ideia de supressão da presença do artista em função da proeminência dos objetos e da transparência da fotografia.

Na exposição *New topographics*, o casal Becher apresentou, dentre outros trabalhos, uma série sobre disjuntores de carvão em suas variedades de formas, tamanhos e configurações. Essas construções industriais integravam minas e realizavam a função de processar o carvão em diversos tamanhos e remover impurezas, eram encontradas principalmente no estado da Pensilvânia e começaram a ser abandonadas no início do século XX, quando ficaram obsoletas. Apesar disso, inúmeras estruturas permaneceram erguidas na paisagem da Pensilvânia como vestígios de um passado industrial recente.

Imagem 10 - Harry E. Colliery Coal Breaker, Wilkes Barre, Pennsylvania, Bernd & Hilla Becher, 1974



Fonte: ART21 MAGAZINE, 2009.

Já os artistas americanos trouxeram questões ainda mais específicas e locais, relacionadas tanto aos seus contextos pessoais quanto às transformações amplas da paisagem americana naquele momento.

A seguir, serão apresentados os trabalhos de dois artistas: primeiramente Lewis Baltz; e, posteriormente, Robert Adams.

O artista Lewis Baltz nasceu e cresceu no sul da Califórnia. Apesar de posteriormente ter se mudado em definitivo para a Europa, seus trabalhos mais expressivos correspondem justamente àqueles que exploraram as questões locais da sua paisagem natal, que estão relacionadas a transformações gerais do país na década de 70.

Para prosseguir, apresenta-se uma imagem do artista que mostra o cenário de uma paisagem em transição, predominantemente horizontal, configurada por dois blocos principais de informação: de um lado o território natural trabalhado, extenso, plano e vazio, permeado por alguns sinais de urbanização e por vestígios da vegetação original, à espera das novas ocupações; e, do outro lado, a presença

confrontadora de um galpão austero inacabado, uma imensa caixa de concreto com algumas aberturas e um prolongamento ao fundo, um edifício monótono, destinado à finalidade econômica estrita e alheio à inserção ambiental. No primeiro plano, destaca-se a via de asfalto impecável em sua uniformidade e um passeio limpo, que determinam um liame entre as porções dessa paisagem inóspita, pouco convidativa ao pedestre e à presença humana.

**Imagem 11 - Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center,
Lewis Baltz, 1974**



Fonte: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, 1980.

Essa era uma cena recorrente no condado de Orange County, Califórnia, quando Lewis Baltz realizou a série fotográfica *The New Industrial Parks near Irvine*, em 1974. A região, que já fora utilizada para agricultura anteriormente, passou a receber novos galpões e parques industriais com a descentralização industrial incentivada na época rumo às *edge cities*, os territórios imediatos, a cidade na margem das autoestradas.

As imagens dessa série são permeadas por uma luz solar dura, ora em descampados abertos, ora nas paredes intransponíveis das edificações monolíticas com poucas aberturas. Outras imagens do trabalho realizam um recorte mais

aproximado das edificações, como na Imagem 12, que aborda um dos galpões da região de tal forma que reforça a austeridade e a geometria da cena com pouquíssimos elementos elencáveis, numa expressão entediante que pode deixar qualquer espectador intrigado: o que essa cena estéril tem a dizer?

Imagem 12 - South corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974, Lewis Baltz



Fonte: CCA PH2001:0150, 1974.

Alguns autores observam que foi essa sobriedade, limpeza, geometrização e austeridade das imagens do artista que chamaram a atenção do meio artístico daquela época. Críticos chegaram a identificar relações do trabalho com o minimalismo, que era baseado na austeridade, geometria retilínea e essencialismo, ou mesmo por evitar valores sentimentais (FOSTER-RICE, 2011, p. 45). Já a pesquisadora Charlote Cotton identifica uma relação irônica com o movimento ao apresentar as estruturas pré-fabricadas anônimas “evocando propositalmente os traços despojados da escultura e da pintura minimalistas, que no começo da década de 70 já eram clichês”. (COTTON, 2013, p.17).

A curadora Sandra S. Phillips observa que as fotografias de Baltz pareciam mais relacionadas à pintura do que à fotografia em si, e relaciona o aspecto das imagens com “os duros contornos das telas geométricas de Frank Stella, as construções de Sol LeWitt e [...] as rígidas esculturas de Robert Morris” (PHILLIPS, 2015, p.108). Contudo, considera que isso não era por acaso, já que o artista tinha plena consciência do contexto tanto da fotografia quanto da arte em que estava inserido, e observa que “talvez ele desejasse que a fotografia fosse vista como uma atividade tão séria quanto a melhor arte visual que se fazia então - e seu comportamento seria um lembrete dessa ânsia”. (PHILLIPS, 2015, p.108).

Entretanto, de acordo com o próprio artista, o que o movia na realização das fotografias era uma questão de visibilidades. Em uma entrevista, ele conversa sobre o surgimento de uma nova paisagem americana naquele momento que era marginalizada e que, aparentemente, ninguém queria ver ou confrontar.

Eu estava interessado na ideia literal de obscenidade: o que era permitido a ver e o que deveria ser mantido fora de vista, fora da mente, fora de consideração. Objetos e condições que se tornaram culturalmente invisíveis, não através da dissimulação, mas porque eles eram percebidos (ou despercebidos) como uma preocupação baixa. [...] O olho de vidro democrático da câmera registra todas essas instâncias com a mesma precisão que registra o mais privilegiado assunto. Durante um certo período isso era exatamente este tipo de insignificância, fenômeno entrópico que capturava meu interesse, as coisas em um estágio entre as suas vidas úteis e sua decadência. (GREFF; MILON, 1993, tradução nossa).

Para Lewis Baltz, os territórios mais invisibilizados eram justamente os subúrbios, os espaços de transição entre cidade e não cidade, cujo futuro era incerto, mas apresentava vestígios alarmantes na relação que estabelecia com a paisagem natural, nas tipologias construtivas que se espalhavam e nas configurações espaciais que apostavam no automóvel como alternativa única para a habitabilidade desses lugares. O artista comenta que procurava pelas coisas que pareciam mais típicas, cotidianas e banais e tentava representar de forma cotidiana e banal.

Eu tinha a ilusão de estar vendo sem mediação, e essa era a qualidade que eu queria explorar. Eu fotografava no nível do olho, a câmera deslocava para cima ou para baixo. Nenhuma distorção óptica era permitida para distrair o observador, e cada traço da minha intervenção era tanto eliminado ou minimizado para o menor grau possível. Eu queria que parecesse que a câmera estava vendo por si mesma. (GREFF; MILON, 1993, tradução nossa).

Verifica-se um entendimento acerca da fotografia atrelado à noção de documento neutro, mesmo que num momento de ampla integração da prática fotográfica à arte. Entretanto, observa-se que a distância temporal em que o artista reflete sobre o trabalho mostra uma reavaliação. Considera-se, ainda assim, que há, nessa estratégia artística de distanciamento do objeto, nessa ficção que “esbarra na literalidade”, uma função de suspensão do reconhecimento imediato e uma possibilidade de abertura de significações no espectador diante da ausência de uma teatralidade e de uma narrativa dramática.

Inegavelmente, o trabalho de Lewis Baltz causou um rebuliço na cena artística e intrigou o público, confrontando as formas de representação consolidadas da paisagem americana, vigentes desde a pintura do século XIX. Como observa Sandra S. Phillips:

Para os norte-americanos, a paisagem tem um significado histórico importante. No século 19, quando o país se desenvolveu e sua cultura se formou, os pintores norte-americanos simbolizavam o legado e a promessa de um novo país através da abundância de terras agrestes. À diferença da Europa, a maior parte do território norte-americano não tinha história (pelo menos uma história ligada ao Velho mundo), de modo que parecia simbolizar novas e melhores oportunidades para a humanidade do que a velha Europa possibilitaria. O termo era edênico, e os norte-americanos eram abençoados. (PHILLIPS, 2015, p.111).

Os consensos estabelecidos acerca da paisagem americana e sua *imageria* institucionalizada também foram radicalmente tensionados na mesma exposição por Robert Adams, que reavaliou a iconografia ambiental do oeste americano.

Enquanto Baltz voltou sua atenção para questões do ambiente construído na Califórnia, Robert Adams investigou o desenvolvimento dos subúrbios no Colorado, nas proximidades das montanhas do Front Range, que integra as Montanhas Rochosas, maior cadeia de montanhas do oeste norte-americano.

Com sua série *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*, publicada em livro no mesmo ano da exposição, o artista documentou as transformações da paisagem diante do alastramento dos subúrbios e colocava em questão os enquadramentos familiares do oeste norte-americano muito propagado por imagens de natureza idílica intocada.

No período pós-segunda guerra houve um crescimento exponencial dos subúrbios com o lançamento dos primeiros grandes empreendimentos com casas seriadas, impulsionados com políticas dos órgãos governamentais Federal Housing

Administration e Veterans Administration, que incentivaram a dispersão urbana. De acordo com Mark Rawlinson, foram ofertadas 11 milhões de hipotecas destinadas à “construção suburbana de família única” com reembolsos mais baratos que aluguel, além do desincentivo à reforma de imóveis existentes e fornecimento de subsídios locais e federais para implementação do programa de estradas interestaduais. (FOSTER-RICE, 2011, p.109).

As fotografias a seguir apresentam o descompasso entre expansão urbana e paisagem natural marcantes nesse contexto. Na Imagem 13 é apresentado um território vasto cuja preparação e transformação para receber a implantação das casas seriadas é ainda insípida, sem arbustos ou vegetação natural. A aridez desse território horizontal marcado por uma luz solar dura é emoldurada pelas montanhas da paisagem natural ao fundo. Apesar das evidências da presença humana, o ambiente parece desabitado.

Imagem 13 - Newly Occupied Tract Houses, Colorado Springs, Robert Adams, 1973



Fonte: ASX, 2011.

Imagem 14 - Mobile Homes, Jefferson County, Colorado, Robert Adams, 1973

Fonte: LANGE, 2010.

A segunda imagem se aproxima mais de outro conjunto homogêneo de residências, muitas delas transportáveis, com pequenas janelas modulares e elementos construtivos industrializados, que já parecem sugerir uma obsolescência e expõe a discrepância de dois tempos: a instantaneidade da implantação do empreendimento em contraposição ao tempo dilatado da paisagem natural, evidenciado pela montanha anticlinal resultante de lentas mudanças tectônicas (FOSTER-RICE; ROHRBACH, 2013, p. 53).

A famosa cadeia das Montanhas Rochosas, que integra o parque nacional do Colorado, foi retratada extensivamente em fotos idílicas de Ansel Adams, fotógrafo que se pautava pelos cânones da fotografia de paisagem tradicional com imagens espetaculares e dramáticas. Nas suas imagens, as Montanhas Rochosas sobressaem rodeadas por uma paisagem natural intocada e sem qualquer menção à interferência humana, tornando-se cartão postal nacional e símbolo para campanhas de preservação ambiental.

Robert Adams, ao atualizar e contextualizar o ícone natural do Colorado, não só desmistifica um consenso imagético como amplia o escopo do visível a respeito

do Front Range, expondo as novas apropriações do território com a instalação massificante de residências em escala industrial.

Como Dunaway aponta, os fotógrafos “enfraqueceram a visão de natureza pura intocável como lugar para renovação, a ideia circulada pelo Sierra Club e outros grupos ambientais *mainstream* em suas campanhas pela natureza selvagem. Enquanto Adams e outros artistas da mostra não encontravam esperança nas paisagens híbridas e contraditórias da América contemporânea, eles reconheceram que a consciência ecológica requer renunciar à pureza e trabalhar para criar novas formas de acomodação entre pessoas e natureza. (FOTSTER-RICE, 2013, p.42, tradução nossa).

Há nos artistas da New Topographics uma inclinação evidente em ampliar as visibilidades acerca do ambiente construído, em sua relação com o ordinário e os espaços cotidianos, seja expondo as estruturas industriais em desaparecimento, seja em questões mais contemporâneas, em evidência naquele momento. Além disso, esses artistas o fazem mediante um procedimento que se pode qualificar pelo distanciamento, que diz respeito ao que Rancière chamou de “impessoalização da arte”. Entretanto, é importante observar que essa característica não deve ser datada, pois, como o filósofo francês apontou, ela está presente na frase da literatura de Flaubert ou num enquadramento do Walker Evans, mas parece sobressair na contemporaneidade.

A neutralidade da frase ou do enquadramento cria uma flutuação das propriedades de identificação social. Essa flutuação criada é, assim, resultado de um trabalho de arte para tornar-se invisível. O trabalho da imagem prende a banalidade social na impessoalidade da arte, retira o que faz dela a simples expressão de uma situação ou de um caráter determinado. (RANCIÈRE, 2012, p.113).

3.3.3 Esquinas ordinárias de André Hauck e Eugène Atget

“Reforma-se Estofados”, anuncia-se em letras garrafais na fachada dessa edificação ordinária (Imagem 15) que ocupa uma fatia de terreno entre uma via expressa e uma via coletora. Notadamente, essa edificação, em sua estreiteza aguda, desafia os padrões convencionais de construção e o código de obras que regulamenta a cidade formal, que aparece no fundo da imagem como coadjuvante de uma realidade paralela tão extensa e presente nas metrópoles contemporâneas que, praticamente, institui outra norma, a da informalidade, precariedade e

improvisação de uma parcela da população que “se vira” com o que está disponível e com o que é possível em conjunturas de escassez.

Essa imagem compõe a série *Desvios*, realizada pelo artista André Hauck, que documentou a paisagem e as edificações nas proximidades da via expressa que conecta Belo Horizonte à região metropolitana. Um território de transição, com fluxo intenso de veículos leves e pesados, que é ocupado intermitentemente por conjuntos de edificações informais de precariedade alarmante.

Imagem 15 – Desvios, André Hauck, 2013



Fonte: RESUMO FOTOGRÁFICO, 2013.

Mais uma imagem (16) também apresenta uma edificação de esquina inserida entre ruas; essa edificação compartilha com a anterior uma mesma estreiteza na ponta, mas exibe uma altura significativamente maior, totalizando 6 andares com o sótão. No pavimento térreo, com lojas comerciais, figuram pequenos cartazes e, na porção superior, salta aos olhos a precariedade das camadas de tintas e pôsteres

antigos que evidenciam a ação das intempéries e a força inabalável do tempo no corpo edificado.

Essa imagem é da cidade de Paris e data da segunda década do século passado. O autor é Eugene Atget, o famoso fotógrafo ex-ator que documentou Paris persistentemente por mais de 30 anos. Deixando de lado os grandes eixos e as transformações modernizadoras da capital, ele voltou o olhar especificamente para a porção antiga da cidade, com ruas estreitas e tortuosas, edificações ordinárias, lojas e comércios cotidianos, construções pouco expressivas diante do brilho do aço dos novos edifícios e da expressão monumental da Paris moderna.

Imagem 16 - Rue de Seine, Eugène Atget, 1924



Fonte: GALL, 2012.

Essas duas fotografias estão separadas por um intervalo de tempo de quase um século, uma medida surpreendente diante da brevidade da modernidade ocidental. Entretanto, quando colocadas em comparação, elas trazem revelações e questões bastante interessantes, que dizem respeito tanto à apreensão mais imediata quanto a questões menos explícitas.

A semelhança iconográfica das imagens parece até estabelecer um diálogo proposital do artista contemporâneo com a história da fotografia, ou melhor, com a história da arte - já que o reconhecimento póstumo de Atget se deu nesse campo. Porém não há menções explícitas a esse respeito, o que indica uma coincidência, que ainda, assim, pode-se considerar parcial.

Apesar da discrepância dos contextos referenciais - de um lado a precariedade do território de transição urbana de um país latino-americano em desenvolvimento e, de outro, a capital da França cem anos atrás, em meio a grandes transformações urbanas como a implementação do metrô - observa-se a persistência de certas escolhas e procedimentos que caracterizam parte significativa da produção fotográfica no campo da arte, principalmente a que trata do ambiente construído.

A escolha a que se refere diz respeito à predileção pela porção mais ordinária da cidade e até mesmo mais marginal, como no caso de Hauck, que expõe as facetas do território que escapa à norma e aos acordos estabelecidos na cidade. Ou, no caso de Atget, a paisagem mais decadente de Paris, que sobreviveu à bola de demolição que assolou a cidade na virada do século XIX rumo à modernização. Em ambos os casos, são ambientes invisibilizados pela própria banalidade, fora do *frame* de interesse da maioria dos fotógrafos, da mídia hegemônica e da *imageria* oficial da cidade.

Quanto ao procedimento, pode-se citar tanto uma estratégia de serialização como a abordagem fotográfica em si. Apesar de Atget não ter tido um projeto artístico por trás de sua motivação, ao realizar as fotografias por finalidades cotidianas, ele criou um banco abundante de imagens dos lugares comuns, que eram organizadas em diversos arquivos por tipologias, categorias e especificidades.

A serialização esteve em evidência em diversos momentos na história da fotografia, motivada pela capacidade de comparação que proporciona para descobrir diferenças e similaridades, como um processo de investigação quase científico. Esse procedimento depois foi retomado como estratégia artística na década de 60/70, notadamente pelos Becher com suas coleções de artefatos industriais mencionadas, e também marcam os ensaios do Carlos Hauck sobre a paisagem marginal metropolitana.

No que diz respeito à abordagem fotográfica em si, refere-se ao distanciamento mencionado no tópico anterior. A realização da fotografia é direta, sem distorções ou angulações insólitas, a imagem de tão transparente parece suprimir a mediação do artista. Também é notável que ambas as cenas aparecem vazias, ausentes de qualquer teatralização humana, que potencializa a presença muda dos objetos e a capacidade de falarem por si.

Notadamente, Eugene Atget foi um precursor e não é por acaso que Walter Benjamin lhe confere créditos por “libertar o objeto de sua aura” (1987, p.101), na medida em que “saneia a atmosfera, purifica-a”. Acredita-se que essa citação está relacionada justamente ao procedimento que lança mão da clareza e de uma abordagem distanciada na produção das imagens, cujo vazio é uma qualidade significativa. Benjamin recorda que essas imagens já sugeriram para alguns o “local de um crime”, o que parece uma comparação razoável já que são apresentados apenas vestígios que convidam à legenda, a cargo de cada sujeito.

3.3.4 Rubens Mano e a revisita à capital modernista

Propõe-se, neste último tópico do capítulo, um salto para cidade de Brasília através do trabalho do artista Rubens Mano, que propõe participar de um percurso pela capital e seu entorno com uma sequência de imagens cuja natureza se localiza entre as linguagens fotografia e vídeo. Exibido primeiramente na Galeria Nacional de Brasília, o trabalho *Futuro do pretérito [Composto]* surgiu inicialmente na forma de vídeo, que foi exibido em duas paredes de grande proporção, propondo uma espécie de imersão do sujeito nas cenas urbanas da cidade.

Apesar de o formato original ser o vídeo, esse trabalho apresenta características notadamente fotográficas, que o coloca num lugar híbrido entre as duas linguagens. Dentre as propriedades fotográficas evidentes está o enquadramento fixo, que dispõe cenas em ângulos abertos sem nenhuma alteração do quadro para acompanhar qualquer ação, aliás, pouca coisa ou quase nada acontece nas cenas, fortalecendo o aspecto fotográfico de congelamento do tempo na imagem.

Tal natureza fotográfica é tão dominante no trabalho que ele foi apresentado posteriormente em uma edição da Revista de Fotografia ZUM como série fotográfica,

criada a partir de *stills* do vídeo, selecionados pelo artista e dispostos em *grids* de 3x3 em cada página.

Entretanto, a Brasília que Rubens Mano convida a percorrer com o olhar não corresponde àquela que sobressai no imaginário geral, de capital imponente, considerada patrimônio cultural da humanidade, obra-prima modernista de traçado monumental projetado por Lúcio Costa e edifícios icônicos concebidos por Niemeyer, eternizada em fotografias preto e branco impactantes e veiculada na mídia hegemônica através de imagens que afirmam, quase sempre, as visadas mais fotogênicas.

Rubens Mano apresenta outras cenas menos notáveis da cidade, como as passagens existentes embaixo das vias, a entrada do metrô, os gramados amplos e desérticos vistos de dentro, o território imediato aos edifícios proeminentes que, normalmente, são deixados de fora dos enquadramentos.

Os monumentos arquitetônicos aparecem nas imagens dos pontos de vista menos conhecidos, em enquadramentos distanciados que não evitam os elementos do entorno e, pelo contrário, inverte a lógica, de forma a converter em protagonista aquilo que não foi previsto nem programado para se destacar na paisagem.

A Imagem 17 ilustra bem essa situação, em que sobressai, em primeiro plano, um edifício monolítico, à semelhança de um galpão ordinário, com ladrilhos encardidos pela poeira vermelha e uma tubulação aparente que corta a fachada. Ao fundo, vislumbra-se a igreja, ícone da arquitetura moderna brasileira em sua plasticidade única, coberta por tela de restauro e transformada de tal forma que remete a uma tenda de um circo sem cor ou até mesmo a uma estrutura inflável.

Imagem 17 - Futuro do pretérito, Rubens Mano, 2010



Fonte: MANO, 2010

Imagem 18 - Futuro do pretérito



Fonte: MANO, 2010

A maioria das cenas encontra-se vazia, e quando pessoas aparecem é sempre à distância, como elemento secundário da paisagem. Ainda assim, o vídeo traz aspectos interessantes como os pequenos movimentos que perturbam o tédio e

a sugestão de construção fotográfica. O som tem um papel determinante na amplificação das apreensões e na repercussão de entendimentos, muitas vezes provocando dissensos, como na imagem que apresenta o edifício proeminente do Banco Central, tomada pelo som de uma música tecnobrega que emana de um dos quiosques prosaicos que ocupam o seu entorno (Imagem 18).

Parece haver um desencontro constante entre os significados que a arquitetura e o traçado sugerem, a utopia de progresso incorporada na concepção da cidade, o território e a realidade cotidiana. Apesar do controle que caracterizou o surgimento da cidade e que persiste, os elementos de “contaminação” estão sempre presentes nos vestígios de uma cultura candanga descolada do cenário arquitetado, nos objetos cotidianos e mesmo na poeira vermelha que dá o tom de encardido às todas as superfícies e estruturas construídas.

Em suas investigações, o artista não se restringe ao Plano Piloto e segue rumo a sua progressão urbana imediata, as cidades-satélites. Lá os cenários são outros, com as ruas estreitas e edifícios variados, com proeminência de tipologias vernaculares e telhados coloniais, grades que fecham as varandas frontais e uma estagnação que parece ainda maior, sugerindo cenas do interior com uma trilha sonora de pássaros e cigarras (Imagem 19). A composição dessa fotografia remete ao enquadramento padrão de Thomas Struth, em *Unconscious Places*, pela disposição geral da imagem e pelo posicionamento central na via, tratando em partes iguais as laterais edificadas da paisagem. Entretanto, há nas imagens de Rubens Mano uma proeminência do chão, talvez pela ausência de um mecanismo óptico de deslocamento vertical ou por uma escolha em assumir a correspondência da altura humana em suas consequências, o que contribui para reforçar a presença da materialidade ordinária desses ambientes.

Imagem 19 - Futuro do pretérito, Rubens Mano, 2010

Fonte: MANO, 2010.

Enquanto no museu havia dois dispositivos separando as imagens do Plano Piloto, de um lado; e as cidades-satélites, de outro, na publicação fotográfica as imagens são misturadas sem diferenciação em uma disposição seriada que favorece observações comparativas. Dentre as constatações que surgem dessa observação está a dissonância de tempos percebida no ambiente construído, enquanto, no Plano Piloto, o projeto futurista do passado estrutura os espaços. Certa decadência é manifestada no presente diante das ações do tempo, das influências próprias do território que insiste em encardir tudo, assim como pelos vestígios das apropriações espontâneas e locais que banalizam os espaços. Já nas cidades-satélites, há pouco do repertório construtivo modernista, mas que ainda assim pontua a paisagem em contraste com prevalência das construções prosaicas mais novas. Talvez seja por isso que o título do trabalho *Futuro do Pretérito [Composto]* diz respeito a esse projeto político do passado direcionado ao futuro, que foi ancorado pela construção de Brasília e que não se realizou plenamente.

Imagem 20 - Futuro do pretérito [composto]



Fonte: MANO, 2014.

Esse trabalho encerra de maneira provocadora o percurso que foi traçado neste capítulo, no qual se buscou clarear como as práticas fotográficas da arte trabalham para ampliar as visibilidades do ambiente construído, não mais em direção ao insólito e o espetacular, mas tratando daquilo que, pela própria trivialidade e familiaridade, é invisibilizado: os espaços do cotidiano e suas facetas ordinárias.

Além disso, ao se debruçar sobre as imagens, ficaram mais evidentes as estratégias artísticas que perpassam os trabalhos e que definitivamente não propõe uma adjunção ao real ordinário - como observou Rancière com base em Flaubert - mas, pelo contrário, uma supressão, de forma a transparecer certa indiferença.

Interessa, aqui, os efeitos e a repercussão dessa estratégia que foi colocada nos termos de indiferença, distanciamento, aparente neutralidade ou ficção literal. O que se aponta é que ela favorece uma suspensão dos significados, das conclusões

imediatas e pode convocar o sujeito a preencher o vazio e a ausência nas imagens a partir de seu repertório de experiências, colocando em jogo as lembranças e a memória para construir significações próprias.

4 FICÇÃO E ELABORAÇÕES DISCURSIVAS

Até o momento, a palavra ficção apareceu timidamente em algumas observações e pontuações no decorrer do texto como um reflexo da própria história da fotografia, cuja teoria, textos e práticas ignoraram, por um longo período, esse aspecto da imagem fotográfica a favor de sua função documental, recorrentemente colocada em contraposição à ficção.

Como foi observado na argumentação de Jacques Rancière, a transição do sistema representativo para o regime estético das artes aconteceu, primeiramente, na literatura e na pintura; enquanto na fotografia se deu tardiamente com a simultaneidade do seu reconhecimento na arte contemporânea. Essa passagem para o sistema estético está relacionada à abordagem do banal e também à forma de apresentação do ordinário, que apresenta situações, vestígios, reconhecidos como recurso de expressão em si mesmos, que dispensam a complementação de narrativas encerradas e deixam em aberto conclusões a serem elaboradas pelos próprios espectadores.

Nesse sentido, ousa-se, aqui, complementar dizendo que essa consolidação da fotografia no campo da arte se deu além dos fatores mencionados, também pelo reconhecimento da ficção e pela elaboração, cada vez mais presentes, de estratégias ficcionais. O valor de documento da fotografia foi enfraquecido ao longo do século XX e passou a ser mais razoável admitir que há sempre algo de fictício, de elaboração e encenação nas imagens fotográficas, como será melhor abordado nas páginas seguintes.

Apresentou-se, no capítulo anterior, trabalhos com uma abordagem essencialmente documental, que visavam propor assuntos e questões da paisagem e do ambiente construído, prezando pela transparência absoluta das imagens, com elaborações ficcionais acanhadas pautadas pela literalidade. Pretende-se considerar, a partir de agora, propostas de artistas que assumem a ficção com intensidade e procuraram ampliar a escrita fotográfica, acrescentando mais camadas ao processo com estratégias elaboradas e com maior presença do artista na construção das imagens ou dos discursos que as articulam.

Como será visto, as estratégias ficcionais elaboradas pelos artistas ocorrem de maneiras diversas, podem passar pela construção de outras imagens a partir de

colagens com fotografias existentes, pela interlocução com outras linguagens, como a escrita, assim como pela organização e apresentação de imagens de outros arquivos a partir de arranjos ficcionais. Contudo, antes de tratar das imagens, introduzem-se algumas questões e aspectos importantes sobre a ficção na fotografia.

4.1 Sobre a ficção inerente à fotografia

A ficção perpassa a história da fotografia desde o seu surgimento. Até mesmo a noção de documento fotográfico incontestável ou científico, muito propagada durante mais de um século, parece agora sugerir uma construção ficcional, uma vez que a realização da fotografia esteve sempre atrelada a diversos fatores imateriais e subjetivos, como a escolha de enquadramento, a composição, os processos do meio, os interesses do fotógrafo, que, em contraste à previsibilidade do aparelho, é constituído por subjetividades, memória, imaginação e intenções.

O pesquisador e artista Joan Fontcuberta, em seu livro *O beijo de Judas*, chega, até mesmo, a afirmar que a fotografia sempre foi, antes de tudo, ficção.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como fotografia utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 2010, p.13).

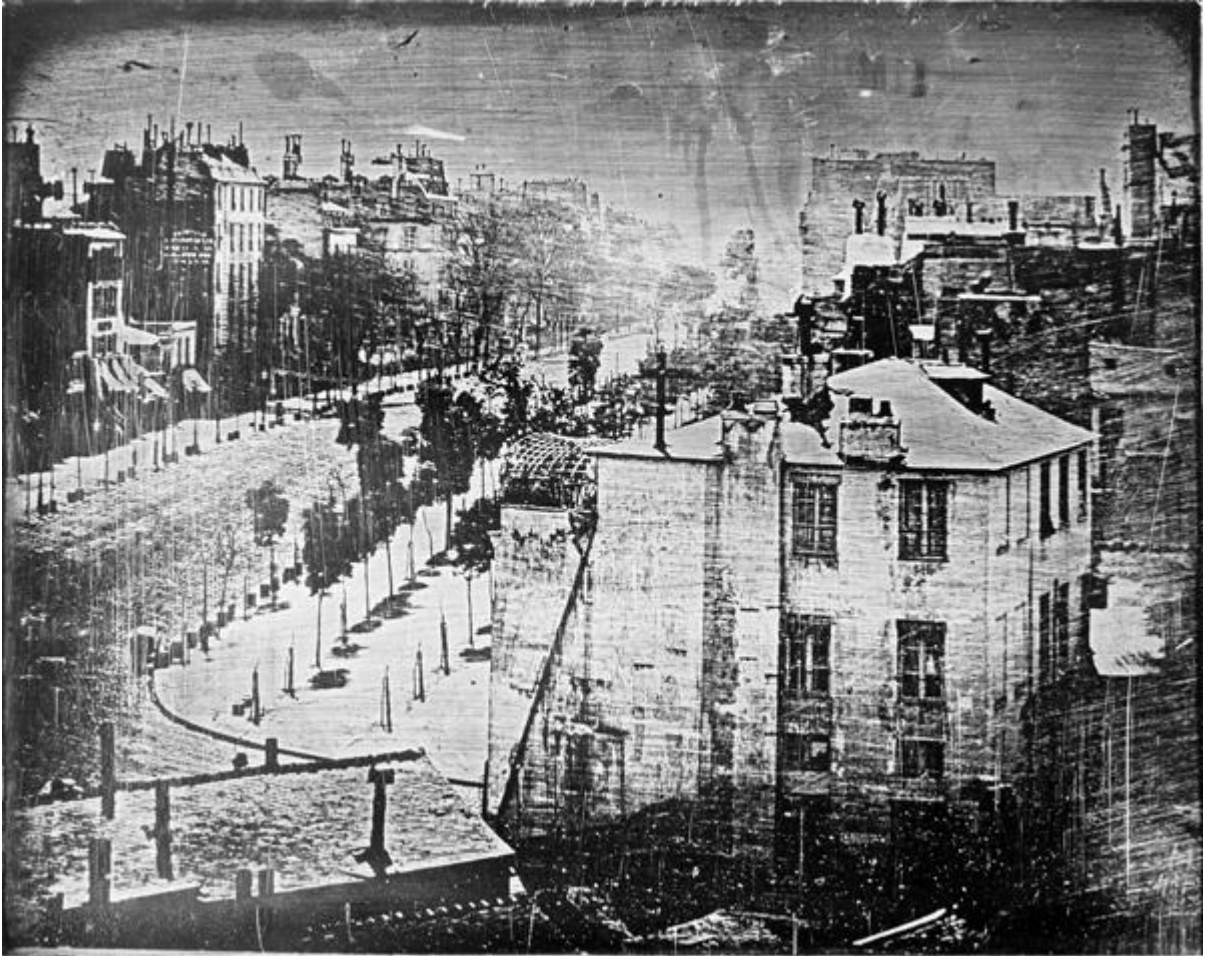
O autor, em sua outra publicação, *A câmera de Pandora*, traz um exemplo de como os próprios criadores da fotografia exploraram as possibilidades ficcionais já nas primeiras fotografias; e retoma uma imagem urbana, realizada por Daguerre, do Boulevard du Temple em 1838.

Nessa visada da cidade, tomada da janela do apartamento de Daguerre, são apresentados diversos elementos do ambiente urbano, as edificações de altura média, as icônicas chaminés parisienses, uma via ampla e as calçadas largas, convidativas para o acontecimento da vida pública. Entretanto, o que parece realmente saltar aos olhos, chamar a atenção, o *punctum* nos termos de Barthes, corresponde às duas figuras solitárias nesse espaço urbano desértico: um engraxate e seu cliente.

Juntamente a essa imagem, Fontcuberta apresenta outra fotografia, quase idêntica e realizada no mesmo dia, com a inclinação diferente das sombras e sem as figuras que chamavam a atenção na outra imagem, com o espaço urbano completamente vazio.

Imagens 21 e 22 – Vistas do Boulevard du Temple, Louis Daguerre, 1838





Fonte: WIKIPÉDIA, 2017.

Evidentemente, esse espaço urbano não estava realmente vazio, pois abrigava inúmeros negócios, teatros (inclusive o Dioarama de Daguerre) e estava sempre movimentado, repleto de carruagens e de pedestres. Acontece que o daguerreótipo demandava longos períodos de tempo para captação da imagem, de minutos, até horas, o que impossibilitava o congelamento do movimento, do instante, tornando invisível os objetos que se moviam.

Diante disso, Fontcuberta alega que essas silhuetas humanas correspondiam a uma encenação de dois atores dirigida por Daguerre, um homem notadamente conhecido pelos empreendimentos no ramo do espetáculo e do entretenimento, que lançou mão de mais um recurso teatral para tornar possível aquilo que, convencionalmente, era irrealizável pela tecnologia que desenvolvera: fotografar os espaços ocupados da cidade.

Esse episódio acrescenta em suma uma valiosa contribuição para uma filosofia da fotografia: o uso estritamente documental da câmera fracassa na

tentativa de captar a realidade viva; somente enganando podemos alcançar certa verdade, somente com uma simulação consciente nos aproximamos de uma representação epistemologicamente satisfatória. A intervenção na cena supõe alterar as circunstâncias da realidade e contradiz a exigência de neutralidade que se supõe na imagem documental. (FONTCUBERTA, 2010, p.109).

Assim, um bom exemplo de ficcionalização teatral numa das primeiras fotografias, mas compreende-se que a ficção é imanente à fotografia, pois, como foi observado anteriormente, uma fotografia é uma atualização de uma problemática num contexto de virtualidades infinitas, e não pode mais ser compreendida como assunção do real, já que é sempre a expressão de escolhas do fotógrafo que seleciona objetos, massas, materialidades e opta por deixar de fora um número muito maior de informação que contextualizava o referente, baseada em motivações imateriais, determinadas pela sua percepção que envolve as lembranças, a memória, sua subjetividade, a imaginação e as afecções. Nesse sentido, o psicanalista Serge Tisseron observa que:

A fotografia se constrói em um vaivém permanente entre realidade e ficção ou, se preferirmos, entre a realidade objetiva e essa outra forma de realidade que são as imagens interiores do fotógrafo. É esse vaivém que lhe confere um estatuto original desde o começo. (MONTEROSSO; CHIODETTO, 2009, p. 139).

Como ressaltado anteriormente, a imagem fotográfica também é atualizada na percepção de cada sujeito, cuja apreensão é tensionada pela memória e suas duas caracterizações, os automatismos motores e as lembranças, que são atualizadas e se prolongam em afecções. Por isso, a percepção também deve ser considerada em sua atuação ficcionalizante já que a apreensão da imagem fotográfica nunca é direta, transparente e neutra.

4.2 Os sentidos da ficção e as estratégias ficcionais nas práticas fotográficas da arte

Uma vez considerada a ficção como imanente à fotografia, faz-se necessário distinguir os dois sentidos distintos que o termo carrega: pode significar dissimulação e falsidade ou constituir um procedimento inventivo, imaginativo e criativo.

Essa diferenciação é discutida já na filosofia clássica, como é retomado por diversos autores contemporâneos. Platão reconhece que a ficção apresenta uma ligação com o real, entretanto ele a julga enganosa, como um simulacro, por “se

referir a algo que parece ser e que, no entanto, não é”. (FONTCUBERTA, 2010, p.109). Já para Aristóteles, a ficção, por carregar um “efeito referencial”, traz em si algo da verdade, contém “um valor da verdade” (FONTCUBERTA, 2012, p.109).

Jacques Rancière também reconhece essa transição do entendimento de ficção da República Platônica para a Poética Aristotélica:

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contra economia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na Poética de Aristóteles. As formas de mimeses poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos”. (RANCIÈRE, 2009, p.53).

Portanto, Rancière localiza, nessa mudança de pensamento sobre a ficção, o elemento de fundação do regime representativo das artes, que, como apresentado anteriormente, caracterizou-se pela hierarquia dos temas e dos modos de representação, pela proeminência do discurso e da linguagem sobre as imagens.

Nesse paradigma aristotélico, a ficção está atrelada à narrativa, à “ordenação de ações” e “coordenação entre atos” - nos termos de Rancière -, e determina um lugar específico em que a ficção pode acontecer, impondo limites e separando claramente da interseção com a realidade.

Rancière, porém, estabelece que há uma transformação na noção de ficção a partir do regime estético da arte em que se verifica um rompimento com a narrativa, que se dava entre pequenos e grandes acontecimentos e que delimitava uma separação estrita entre real e ficcional. A ficcionalização no regime estético das artes conjuga tanto a presença muda das coisas, a apresentação descritiva de rastros e vestígios que falam por si, como os artificialismos, discursos, maneiras inteligíveis que contribuem para a compreensão do real.

A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma

roupa, um rosto. É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação. (RANCIÈRE, 2015, p.55).

Essa caracterização do regime estético das artes é apoiada e exemplificada na literatura, em que o autor defende que se deu, primeiramente, a revolução estética da arte, mas esse regime abarca todas as formas de produção artística. O cinema seria um exemplo notável dessa conjuntura ficcional, pois se constitui tanto de presença muda como realiza potências de entendimento através da montagem. Na visão de Rancière, o cinema documentário teria uma potência ficcional ainda mais forte, uma vez que o cinema não documental tende a reforçar estereótipos.

Entretanto, se na literatura a ficção como conjugação de presença muda das coisas e estrutura inteligível constitui essência e potência reconhecida desde o século XIX, na fotografia prevaleceu, majoritariamente em sua história, o sentido pejorativo da ficção. Quando a ficção era explicitada abertamente por fotógrafos e artistas, as imagens eram subjugadas à esfera da trapaça ou da experimentação formalista autônoma.

Fontcuberta observa que o sentido pejorativo da ficção sobressaiu pela campanha ainda inaugural do surgimento na fotografia, que promovia um aparelho automatizado e objetivo, alinhado ao viés positivista vigente, com amplas possibilidades de utilização em diversas disciplinas, da ciência à antropologia. Essa faceta ficcional especulativa foi eliminada, portanto, pela:

proeminência da cultura tecnocientífica e seus valores subordinados, tais como o olhar empírico do positivismo ou a atitude apropriacionista do capitalismo colonial. A câmera não só impunha certa estética à forma de configurar o mundo como também inventava novas categorias éticas, como a precisão e a objetividade. De fato, a fotografia promovia um novo estágio da consciência histórica na qual começava a conceder à tecnologia a missão de sancionar valores morais, como o rigor, a verdade e a memória. (FONTCUBERTA, 2012, p.111).

O autor, contudo, não só reconhece e reclama o reconhecimento da faceta dupla inerente à fotografia, constituída por documentação e ficção, como advoga a favor da ficção como elemento ativo do processo artístico, convocando que “se

recorra responsabilmente à ficção documental para ilustrar os matizes tantas vezes inconsúteis da vida”. E impulsionam a rever criticamente os modelos com que escrevemos a história e a identidade da fotografia: é tão genuíno propor “Do documento à ficção” quanto “Da ficção ao documento”. (FONTCUBERTA, 2012, p.111).

Em suas próprias elaborações artísticas, Fontcuberta critica a compreensão ingênua da fotografia apenas em sua faceta documental, assim como as maneiras de registro e exposição científicas e institucionais que se pretendem neutras e objetivas, como na série Herbarium, em que inventa espécies exóticas de plantas a partir de partes de outras e realiza um registro fotográfico adequado aos cânones da representação botânica.

Imagem 23 - Série Herbarium, Miguel Fontcuberta, 1984



Fonte: FONTCUBERTA, 2010.

François Soulages é um autor que também critica essa consideração da fotografia em sua faceta única documental que perdurou por tanto tempo e provoca,

incentiva uma ficcionalização cada vez maior das imagens, com a atuação ativa do artista, tanto na realização das fotografias como nos processos posteriores à captação da imagem pela câmera. Para ele:

A ficção não é, antes de mais nada, mentir ou ilusão: é uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é, sobretudo, um meio para viver melhor a sua própria relação como o real: ao contrário, permite que, o encaremos sob outro ângulo, que o apreendemos melhor - assim como o sonho é uma boa maneira de representar o real para si mesmo, não apenas porque o mostra sob outro ângulo e com outro olhar, mas, sobretudo, porque, diante do enigma que nos oferece, obrigam-nos a sermos intérpretes, e não repetidores de uma lição, sacerdotes de um culto oficial". (SOULAGES, 2010, p.149).

Os autores apresentados até aqui foram escolhidos pelas contribuições relevantes no esclarecimento das noções de ficção; entretanto, vale observar que, apesar da aproximação entre eles no reconhecimento da potência da ficção nas práticas artísticas, há uma distinção significativa entre a dupla Fontcuberta/Soulages e Jacques Rancière. Enquanto os primeiros tendem a uma hipervalorização das especulações inventivas fotográficas rumo à irrealidade, num conflito constante de polarização realismo/irrealidade, Rancière propõe uma suspensão nessas polaridades ao considerar tanto os vestígios do real como os artificialismos como partes inalienáveis de um mesmo regime de ficcionalização.

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2005, p.59).

Se num primeiro momento de incorporação da fotografia no campo da arte, na década de 60/70, figuraram, principalmente, trabalhos de cunho documental, posteriormente começaram a surgir inúmeras propostas que lançavam mão claramente da ficção como elemento intrínseco ao processo artístico e à concepção de imagens. Assim, artistas passaram a ficcionar, tanto na construção das imagens como na elaboração dos processos, discursos, na organização de imagens preexistentes e na sua articulação com outras linguagens. Propõe-se, portanto, passar para a apresentação e análise de algumas propostas fotográficas.

4.2.1 Michael Wolf e a fragmentação da megalópole

Para introduzir o primeiro trabalho dessa sequência, propõe-se começar pela observação de uma imagem (24). Essa fotografia apresenta um trecho de uma visada urbana em que sobressaltam os padrões repetitivos nas construções que configuram uma malha geométrica e uma tal proximidade entre os edifícios que sugere uma ausência de afastamentos e de respiros, como se as edificações se fundissem em uma imensa massa edificada de proporções indefinidas.

Imagem 24 - Architecture of density #13B, Michael Wolf, 2009



Fonte: FORMISANO, 2013.

Essa expressão gráfica da imagem caracteriza a série *Architectures of Density*, realizada por Michael Wolf sobre a cidade de Hong Kong, onde o artista alemão vive desde 1994. Instigado pelo adensamento populacional alarmante da cidade e suas ressonâncias socioculturais, ele passou a investigar a cidade através da fotografia desde o aparecimento do surto da gripe asiática em 2003, uma epidemia intrinsecamente relacionada ao contexto de superdensidade populacional.

Esse interesse do artista não é por acaso, Hong Kong é uma das cidades mais adensadas do mundo, com uma taxa de ocupação de até 56 mil pessoas por km² nos bairros mais cheios (para se ter uma ideia comparativa, o adensamento em Belo Horizonte é em torno de 7.593 / km²). O crescimento populacional exorbitante foi um processo inaugurado ainda na década de 70 com o aceleração da economia, quando a megalópole passou a receber fluxos notáveis de migração principalmente da China. Porém Hong Kong apresenta grandes restrições espaciais para o crescimento e expansão urbana, já que a cidade é uma ilha cercada pelo mar, todo o seu terreno trabalhado encontra-se ocupado e o restante é composto por topografias montanhosas, florestas, parques rurais, pedreiras, pântanos e terra ruim, como observa o pesquisador Ernest Chui. (WOLF, 2014, p.105).

Diante da compactação imposta pelo próprio território, a cidade apostou no crescimento vertical com a adoção de políticas que permitiram potenciais construtivos de até 15 vezes a área do terreno para edifícios comerciais e 10 vezes para edifícios habitacionais. Assim, a verticalização extrema dá o tom geral da cidade, tanto nos edifícios emblemáticos, que podem ultrapassar 150m de altura, como nos imensos empreendimentos habitacionais de iniciativa pública e privada.

Após essa breve apresentação, retorna-se à imagem apresentada (Imagem 24) para mais uma observação. Num primeiro momento, essa imagem apresenta uma estrutura edificada aparentemente inóspita, fria e pouco convidativa, mas, ao observar cuidadosamente as minúcias da imagem, as centenas de janelas minúsculas que perfuram a massa edificada homogênea, é possível notar os sinais de ocupação humana intermitentemente distribuídos pela imagem sob a forma mais nítida dos varais de roupas a secar de fora das janelas e ainda os vestígios menos evidentes por trás dos vidros, como cortinas, adesivos, etc.

Se por um lado esses sinais de ocupação humana parecem insignificantes diante da escala opressora das edificações; por outro, eles configuram a expressão da vida doméstica que persiste por trás das janelas em suas dinâmicas cotidianas, lidando com as conjunturas habitacionais críticas e com a escassez de espaço. Há um interesse especial do artista por esses rastros de habitação e pelos objetos insignificantes, como manifestou, em uma entrevista:

É bom olhar para as revistas de arquitetura e ver as pessoas ricas que tem 5.000 metros quadrados, mas essa não é a nossa realidade. Estou muito

interessado na vida cotidiana, das pessoas comuns, o que elas fazem e que vestígios elas deixam. (WOLF, 2016, 0-32s).

Considera-se que esse trabalho propõe um conflito com as visibilidades estabelecidas acerca de Hong Kong pelas imagens oficiais, institucionais e fotografias recorrentemente veiculadas na mídia hegemônica, com ênfase nos arranha céus mais emblemáticos e marcantes, nos hotéis de luxo, nas vistas noturnas repletas luzes coloridas cintilantes, nas imagens que sugerem desenvolvimento tecnológico. Nas fotografias de Michael Wolf, entretanto, sobressaem, principalmente, as construções mais prosaicas sem qualquer distinção arquitetônica além da altura, replicadas em uma monotonia a perder de vista, permeadas pelos rastros mais ordinários da vida doméstica.

Por que se resolveu, então, trazer esse trabalho para uma discussão sobre ficção na fotografia? Porque há claramente uma estratégia de elaboração nas imagens do artista que repercute em dois efeitos *ficcionalizantes*.

Primeiramente, a estrutura formal da imagem, que, por procedimento fotográfico/óptico, provoca um efeito *trompe-l'oeil* invertido, com o achatamento da imagem, a amenização do efeito de perspectiva que reforça os ritmos e padrões gráficos geométricos da paisagem urbana, que causa um estranhamento à primeira vista e pode sugerir uma impressão de montagem fotográfica.

Para realizar as fotografias, especula-se que o artista seguiu procedimentos específicos: ele se coloca a grandes distâncias dos objetos a serem registrados para utilizar uma teleobjetiva, uma lente de grande alcance que consegue capturar detalhes à distância e que gera certas características na imagem, como a perda de noção de profundidade e a redução significativa da quantidade de informação espacial, que pode ser selecionada no quadro de visão da câmera.

O segundo efeito *ficcionalizante* se dá pela eliminação do embasamento e do topo dos edifícios, do horizonte e do contexto, deixando algo em aberto na fotografia para ser completado, como o prolongamento imaginário da paisagem que pode estender o padrão edificado infinitamente ou elaborar encerramentos a cargo de cada sujeito em sua percepção única. O recorte, o parcial, o incompleto, repercute em efeitos imprevisíveis na percepção, como é reconhecido por François Soulages ao resgatar um pensamento de Malraux:

“O fragmento”, escreve Malraux, “é um professor na escola das artes fictícias” - por ser descontextualizado, permite todas as contextualizações possíveis. (MONTEROSSO, Jean-Luc; CHIODETTO, 2009, p.154).

Imagem 25 - Architecture of density #39, Michael Wolf, 2009



Fonte: IVOS 2, 2015.

Nota-se que há uma diferença significativa com relação à forma de abordagem das cidades asiáticas entre essas imagens e a fotografia de Thomas Struth sobre Ulsan (Imagem 8). Enquanto este artista prezava pela apresentação ampla e transparente, contemplando ao máximo o contexto urbano e colocando o espectador à distância dos conjuntos habitacionais; as imagens de Wolf convocam a adentrar as conjunturas urbanas, a vislumbrar a sensação de imersão no superadensamento populacional e na hiperverticalização, e a completar as imagens na percepção do espectador a partir das elaborações que recorrem à memória e às lembranças de experiências próprias com o ambiente construído.

Diante disso, pode-se verificar que há nesse trabalho algo do que Rancière havia considerado como elementos da ficção no regime estético da arte: a presença muda das coisas, contida na materialidade das imensas estruturas edificadas, nos varais de roupas, nos objetos e vestígios de ocupação que falam por si; assim como

a estratégia de artificialização elaborada pelo artista, que reorganiza os símbolos e a estrutura da imagem para potencializar significações.

4.2.2 *Claudia Jaguaribe e a cidade-colagem*

Prosseguindo com o assunto sobre megalópoles, será apresentada outra maneira de abordar a paisagem urbana através do trabalho *Sobre São Paulo*, de Claudia Jaguaribe.

A imagem 6 é um trecho das longas panorâmicas criadas pela artista, que apresenta um horizonte edificado a perder de vista, uma paisagem contínua num formato extenso, a cidade ultra-adensada, com imensa variedade de tipologias de edifícios, padrões construtivos, alturas, épocas, em que a via aparece apenas eventualmente quando um viaduto emerge em meio ao mar de construções.

Se na paisagem urbana de São Paulo parece difícil observar uma identidade característica, é porque ela se fez justamente pela diversidade, pelos contrastes e contradições: os edifícios muito antigos convivem com edifícios novos, construções baixas compartilham a proximidade com arranha-céus, edifícios mais ordinários em alvenaria pintada sem qualquer expressividade coabitam com edifícios mais elaborados e suntuosos. Entretanto, diante da profusão de informação e de estímulos, o olhar apressado e anestesiado pelo excesso tende a igualar tudo em uma massa amorfa, constituída de concreto, metal e vidro, em que as identificações e particularidades podem ser dissolvidas em uma textura urbana cinza. Para, evitar tal impressão catastrófica, faz-se necessária uma constante ativação e recolocação do olhar, principalmente diante de conjunturas caóticas.

Neste trabalho, Claudia Jaguaribe manifesta, mais uma vez, seu apreço pelo formato panorâmico, que apresenta uma relação iconográfica com as pinturas de paisagem do século XIX e com as fotografias precursoras das cidades brasileiras ainda na transição do regime imperial, notadamente as fotografias de Marc Ferrez.

Tradicionalmente, a fotografia panorâmica é construída com imagens realizadas a partir de uma mesma posição no espaço, em que se muda gradativamente o ângulo para incluir as áreas circunvizinhas, resultando em uma imagem horizontal alongada, montada a partir dos vários registros e realizada com a junção de seus limites correspondentes.

Entretanto, nas imagens de Claudia Jaguaribe, a construção da imagem não corresponde à montagem ordenada de fotos consecutivas, mas à fotocoloragem de uma infinidade de imagens registradas a partir de topos de edifícios e passeios de helicóptero. Assim, regiões separadas da cidade são aproximadas e misturadas pelos fragmentos e recortes das imagens, que são reorganizadas. O olhar que percorre a imagem cautelosamente é capaz de identificar, muitas vezes, os limites dos recortes, variações de luz e da direção do sol, detalhes que se tornam insignificantes diante da profusão de informação, da escala da paisagem da cidade e do tamanho da panorâmica impressa, sugerindo recorrentemente a impressão de que tudo é artificial.

Imagem 26 - Sobre São Paulo, Claudia Jaguaribe



Fonte: JAGUARIBE, 2015.

Essas imagens foram apresentadas, primeiramente, nas paredes de galerias e, posteriormente, conformaram um fotolivro, que não é considerado pela artista como uma mera reprodução do trabalho, mas como obra em si, que envolve a concepção de um projeto editorial específico e de uma interface para manipulação do leitor. O fotolivro também é reconhecido como uma possibilidade da obra circular para além dos espaços institucionais, alcançar contextos mais diversificados, preservando as sutilezas de apresentação do trabalho.

Sobre São Paulo é um livro *leprello* que exige ser desdobrado para que as paisagens sejam reveladas por inteiras, como se a cidade fosse um novelo de lã a ser desenrolado, comenta a artista. (OLIVA, 2013). Cada panorâmica pode ser visualizada a conta-gotas, página por página, ou ser desenrolada em comprimentos de 5 metros, podendo chegar a 20 metros, quando o livro é completamente aberto, configurando mais uma distensão da noção de panorama fotográfico.

Imagem 27 - Sobre São Paulo, Claudia Jaguaribe



Fonte: JAGUARIBE, 2013.

Jaguaribe aponta que não pretendia documentar São Paulo, mas expor a “dificuldade de visualizar a dimensão espacial da cidade” (JAGUARIBE, 2013), com um mapeamento subjetivo, contaminado pela permanente sensação da imensidão e complexidade de quem habita a megalópole.

Se nas primeiras panorâmicas sobressai o ponto de vista distanciado, como um sobrevoo na cidade aparentemente desabitada em seu gigantismo que anula a evidência imediata de ocupação humana, há uma aproximação significativa nas panorâmicas finais do livro, quando começa a ser possível observar, em detalhes, os terraços, varandas e janelas habitadas pelos vestígios da vida doméstica. Ainda assim, pouca coisa acontece na imagem e, quando uma figura humana finalmente aparece, está à distância, em frente ao computador ou parada a fazer nada.

Imagem 28 - Sobre São Paulo, Claudia Jaguaribe



Fonte: JAGUARIBE, 2013.

A estratégia de ficção empregada pela artista é, pelo menos, dupla: a colagem fotográfica que parte de uma documentação ampla da cidade e reorganiza os objetos indiciais em uma outra imagem de dimensões extravagantes e a estratégia de elaboração editorial do livro, que em seu formato sanfonado impõe certa dificuldade para dobrar e desdobrar a imagem, solicita o exercício de observação minuciosa, que pode instigar a percepção do sujeito para além dos automatismos habituais em relação ao ambiente construído, e, eventualmente, provocar conflitos de consensos ou reconhecimentos que podem, de alguma maneira, reverberar nas suas futuras apreensões da cidade.

4.2.3 Gabriel Castro e a materialização em objetos fotográficos

Propõe-se, neste tópico, trazer para o corpo dos trabalhos um projeto fotográfico realizado por este autor. O interesse na abordagem do ambiente construído através das imagens fotográficas se faz, neste momento, principalmente no campo teórico, mas ele também acontece em termos de prática fotográfica como experiência coadjuvante da pesquisa.

Venho realizando alguns trabalhos fotográficos mais especulativos, catalisados pelas incursões pontuais na Escola de Belas Artes da UFMG. Em 2009, realizei um ensaio fotográfico sobre o IAPI no período de reestruturação radical da

avenida Antônio Carlos (Belo Horizonte), num processo de concepção fotográfica permeado pelas experiências de revelação e ampliação em fotografia analógica na disciplina de Laboratório PB, conduzida pela artista Patrícia Azevedo. Em 2013, iniciei uma série sobre o edifício JK (Belo Horizonte), trabalhando com justaposição de fotografias e ilustrações do antigo catálogo de lançamento do empreendimento, durante a disciplina de Projeto Fotográfico, orientado pela mesma professora. Mais recentemente, já em processo de pesquisa na pós-graduação, realizei um trabalho que surgiu ao longo de uma disciplina conduzida pelo professor e artista Adolfo Cifuentes, e que integrou a exposição *As cidades e as memórias*, organizada pelo artista e montada no espaço F (EBA/UFMG), posteriormente exibida no festival Foto em Pauta (Tiradentes), e, recentemente, apresentado em uma publicação individual na revista *Projeto*, n. 436.

Ungir a Urbe é o título deste trabalho autoral (Imagem 29), resultado de reflexões sobre como a paisagem urbana reflete, comunica, acumula vestígios e expõe os sinais de uma conjuntura contemporânea delicada do país, que diz respeito à ascensão massificante de determinadas doutrinas religiosas e à disputa por direitos básicos de reconhecimento no comum.

O crescimento da doutrina evangélica no Brasil se deu gradualmente ao longo do século XX, atrelada a uma influência norte-americana na instalação das primeiras filiais, assim como na influência de renovações estratégicas posteriores. Entretanto, foi a partir da década de 80 que o crescimento se deu amplamente, com o surgimento de diversos sectarismos, sendo um dos mais proeminentes o chamado neopentecostalismo. Essa expansão também se faz visível no espaço das cidades, nas fachadas que delimitam as ruas, já que as igrejas evangélicas se proliferaram pelas cidades brasileiras e têm-se tornado onipresentes na paisagem, ainda que, muitas vezes, camufladas no emaranhado da textura urbana.

As igrejas mais poderosas já construíram verdadeiros monumentos faraônicos, como é o caso do templo do Salomão, em São Paulo; e o Templo Maior, em Belo Horizonte, ambos da Igreja Universal. Entretanto, a maioria das igrejas se instalam em imóveis mais modestos, edificações existentes que são reapropriadas, como os antigos cinemas, casas de *shows*, lojas comerciais e, quando há construções, dão-se principalmente na tipologia de galpão.

Observa-se que a relação de grande parte das igrejas com o espaço comum da cidade se dá, notoriamente, pela comunicação proselitista das fachadas, já que, raramente, há algum elemento construtivo de transição público/privado, mobiliário urbano ou canteiros de jardim.

Por compreender que as fachadas dessas edificações falam por si, tanto em sua presença muda e materialidade, como pelos símbolos e enunciações explícitas, escolheu-se mapear e registrar diversos templos localizados em Belo Horizonte e região metropolitana e apresentá-los no contexto de uma exposição, descoladas de suas conjunturas urbanas caóticas e colocadas à disposição para uma observação mais prolongada.

Para isso, recorreu-se à uma estratégia artificial complementar para dotar as imagens de materialidade espacial e amplificar sua presença. As fotografias foram manipuladas com pós-produção digital para estampar caixas de papelão, que, dispostas ora em arranjos fragmentados ora em conjuntos empilhados, configurando micropaisagens que solicitam a percepção tanto pela sua expressão fotográfica imagética como pela sua inconveniência como obstáculo na passagem.

A palavra ungir, que compõe o título, significa untar com óleos sagrados e é mencionada para denominar aquilo que adquire proteção divina, que não deve ser questionado ou confrontado. Essa expressão é utilizada frequentemente nas comunidades em que os pastores são qualificados como tal, ao mesmo tempo em que as edificações, de essência construtiva ordinária, buscam sacralizar-se em camadas simbólicas com os recursos disponíveis do *marketing* e da propaganda.

Imagem 29 - Ungir a Urbe



Fonte: Fotografia do autor, 2015.

Considera-se, como premissa básica de um país democrático, que a liberdade religiosa seja assegurada e que todos tenham o direito de exercer a sua prática espiritual, de adotar ou não uma religião. Além disso, destaca-se que a laicidade é um dos fundamentos da constituição, estabelecendo uma separação clara entre as dinâmicas do Estado e os interesses das igrejas.

Entretanto, nas últimas décadas, viu-se um intenso envolvimento de representantes das comunidades evangélicas com a política institucional. Com a eleição de pastores em cargos das mais diversas instâncias, o país foi surpreendido com a consolidação de uma chamada “bancada evangélica”, atuante no congresso nacional.

Ainda assim, pressupõe-se que, num país oficialmente laico, a doutrina religiosa particular de um representante político seja separada das decisões políticas que impactam o comum. Infelizmente, não é o que tem acontecido, já que a bancada evangélica atua fervorosamente, pautando em suas crenças para influenciar e determinar leis, políticas públicas, que aprofundam a desigualdade dos direitos de participação, de reconhecimento e visibilidade no comum, assumindo o papel de

polícia - no sentido de Rancière - para a manutenção das configurações estabelecidas do sensível, reafirmando aquilo que já está dado como normalidade e trabalhando contra o reconhecimento de minorias historicamente marginalizadas em seus direitos mais básicos, como o de viver dignamente, alinhado a sua identidade de gênero ou orientação sexual.

Imagem 30 - Ungir a Urbe



Fonte: Fotografia do autor, 2017.

4.2.4 Joanathas Andrade e a construção com outros acervos

Até o momento, lidou-se com trabalhos que propunham imagens autorais, cuja concepção ocupava o cerne das propostas artísticas e suas ficções. Porém, inúmeros artistas contemporâneos propõem trabalhos de natureza fotográfica, escolhendo recorrer a imagens preexistentes de acervos de outros fotógrafos ou pessoas anônimas, imagens que já estão disponíveis e podem ser exploradas como material exclusivo ou serem misturadas à produção imagética do artista. Nesse caso, a estratégia discursiva e as ficções assumem um papel crucial como

articuladores das imagens e na construção de significados. Esse é o caso do trabalho que será apresentado a seguir sobre a cidade de Recife.

Ressaca Tropical é um trabalho realizado por Jonathas de Andrade, um artista que propõe um arranjo que intercala suas fotografias com imagens de outros acervos fotográficos, articulados com a linguagem do texto escrito. Ele estruturou a proposta expositiva a partir dos fragmentos de um diário da década de 70, encontrado no lixo por uma amiga, com anotações de um jovem anônimo de classe média sobre suas atividades cotidianas, como as idas à praia e ao cinema, as incursões em atividades militares, e principalmente os encontros amorosos e aventuras sexuais, num movimento cíclico de conhecer novas pessoas, terminar e iniciar relações.

Primeiramente exposto no contexto da Galeria, o artista criou uma espécie de linha do tempo descontínua nas paredes, constituída pelas anotações do diário em datas progressivas eventualmente invertidas, circundada por fotografias soltas e agrupadas em pequenos grupos, como nuvens de lembranças a serem atualizadas pela memória ao longo do percurso da obra.

Imagem 31 - Ressaca Tropical



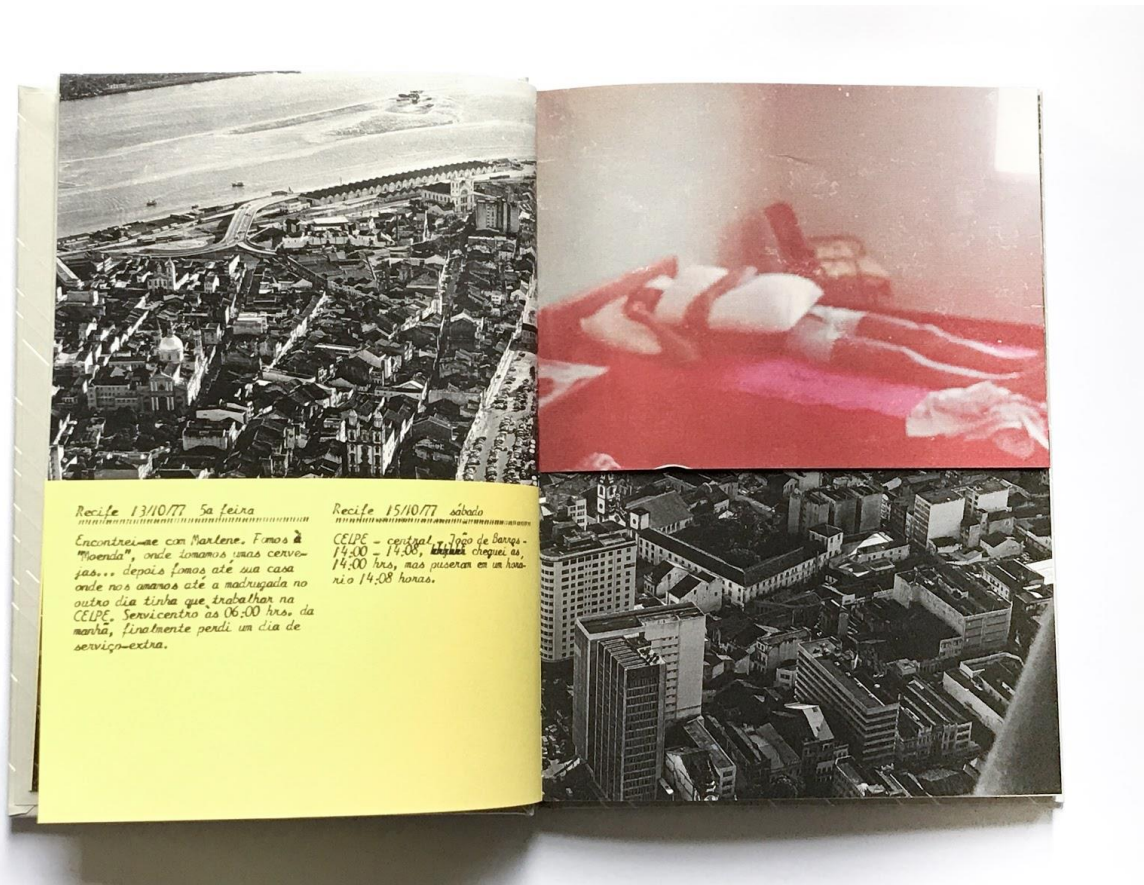
Fonte: ANDRADE, 2009.

As imagens expostas provêm de diversos acervos de origem e finalidades diversos: cenas aéreas que mostram as transformações urbanas da cidade ao longo do tempo; muitas fotografias de edifícios com influência modernista em fase de construção, concluídos e em situações de semiabandono; assim como registros da paisagem natural de Recife e imagens amadoras coloridas retratando jovens em momentos frugais. Sobre esse imenso acervo, o artista relata que o conjunto foi ganhando existência enquanto ele aprendia a reconhecer um certo sentimento, “o de que vivíamos numa cidade-ruína; preciosa, violenta, saqueada, tropical”. (ANDRADE, 2016).

Posteriormente à exposição, o artista realizou um fotolivro e rerepresentou o conteúdo em uma nova proposta, que, assim como o livro *Sobre São Paulo*, é considerado um desdobramento da obra.

Há uma estratégia evidente na organização do livro: certas imagens são estampadas em página dupla que intercalam fragmentos de páginas com os relatos sempre abaixo e outras fotos menores na porção superior. Recorrentemente, essa imagem que “abraça” as outras é uma vista urbana de Recife, em ângulos aéreos que evidenciam o traçado da cidade e as edificações, como na Imagem 31, que apresenta a cidade em preto e branco sob um relato do diário e uma fotografia amadora colorida de alguém que descansa sobre a cama.

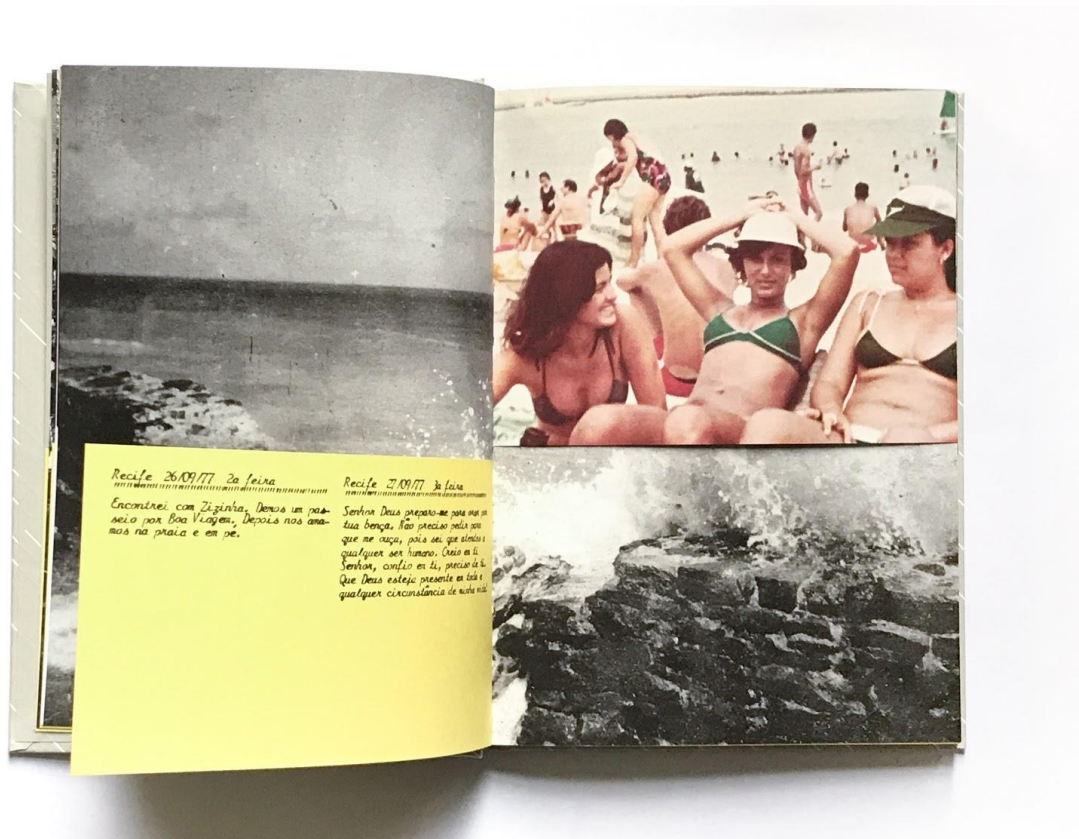
Imagem 32 - Ressaca Tropical



Fonte: ANDRADE, 2016.

Em outras páginas, as imagens da natureza local são apresentadas como cenário, vide Imagem 33, que apresenta uma foto antiga de uma onda que quebra nas pedras e envolve uma imagem de garotas na praia e relatos que variam entre encontros amorosos e rascunhos de orações.

Imagem 33 - Ressaca Tropical

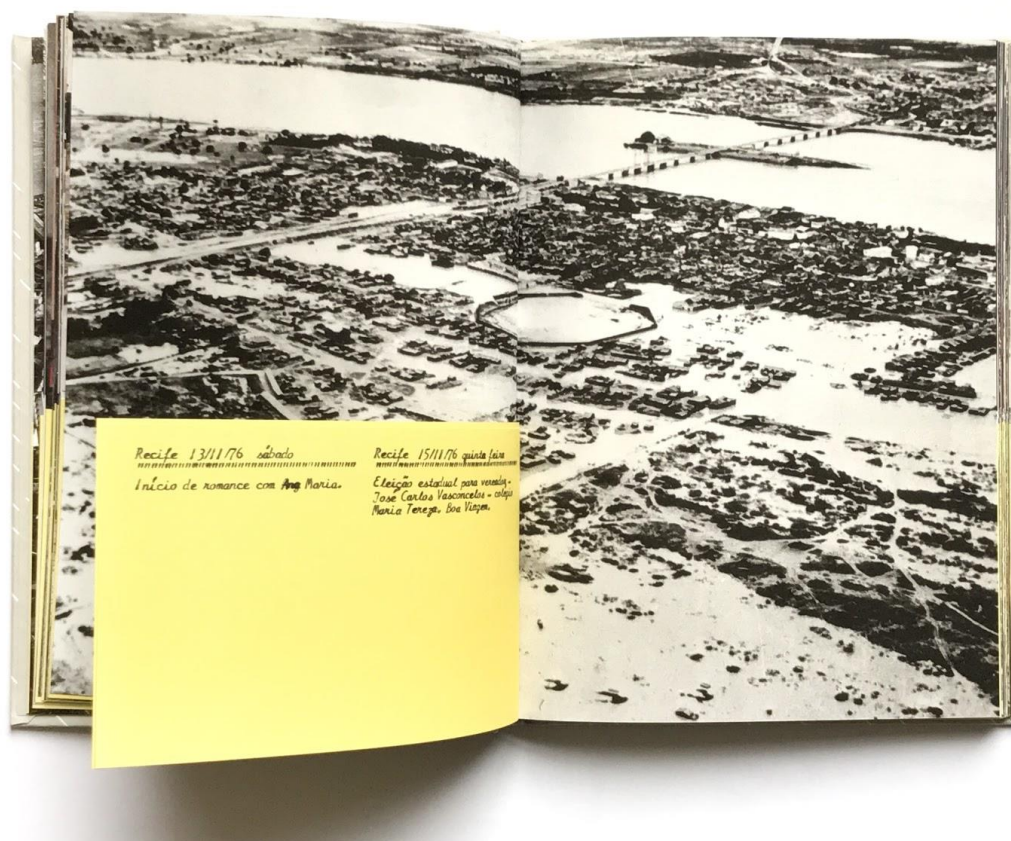


Fonte: ANDRADE, 2016.

Assim, registros originalmente autônomos, sejam os trechos do diário ou as fotografias amadoras de momentos triviais, são recontextualizados numa estratégia artificial que os contrapõem aos cenários da cidade, reconhecidos notadamente nos temas natureza, espaço construído e decadência urbana.

O artista apresenta o retrato fragmentado de uma cidade em permanente contradição, onde edificações vernaculares de influência colonial convivem com os andaimes, demolições, construções e edifícios modernistas, que representaram um progresso utópico no passado, mas configuram a decadência no presente, constatada nas ruínas que coexistem com a constante reconstrução do novo. Enquanto isso, subsiste uma paisagem natural extravagante e uma força incontornável da natureza que irrompe em modestas resistências ao concreto e em tragédias maiores como as enchentes catastróficas (Imagem 34).

Imagem 34 - Ressaca Tropical



Fonte: ANDRADE, 2016.

Ao longo do livro, o leitor é envolvido por essa espécie de narrativa descontínua e fragmentada - sem articulações óbvias entre as ações - da história de um sujeito comum com seus entretenimentos, preocupações e questões autocentradas, que vive os eventos em uma cidade instigante e, ao mesmo tempo, está alheio às dinâmicas de transformação incessante do ambiente construído, moldado por forças, muitas vezes, invisíveis, num movimento de progresso e decadência cíclicos, que, apesar da impessoalidade, determina os espaços e o cotidiano dos habitantes comuns.

Se por um lado *Ressaca Tropical* parece sugerir uma onipotência do sujeito comum diante das dinâmicas obscuras de progressão do espaço urbano, ele também pode invocar o observador a se reconhecer como habitante e a refletir sobre a história da sua própria cidade.

4.2.5 Renata Marquez, Wellington Cançado e as apropriações ficcionais do irrisório

Enquanto os trabalhos apresentados até então tratam do ambiente construído em termos de escalas maiores, de paisagens e artefatos urbanos, em que os rastros de ocupação aparecem à distância, escolheu-se para o último tópico deste capítulo um trabalho de natureza fotográfica que adentra os interiores dessa massa urbana, que constitui a metrópole em seus milhares de janelas impenetráveis.

Entretanto, esse adentramento aos interiores da metrópole não é feito da maneira convencional, na qual o artista visita casas e apartamentos munido de sua câmera, mas por meio da pesquisa e da seleção de fotografias num imenso banco de imagens existentes, disponível a qualquer um na *web*: as fotos de agências imobiliárias, que têm como finalidade primeira a comercialização dos imóveis.

Domesticidades é um fotolivro realizado pelos artistas e pesquisadores Renata Marquez e Wellington Cançado, que se propõe um guia de bolso ficcional com manual de uso, marcadores coloridos e um mapa da cidade de Belo Horizonte. Nesse mapa de simplicidade gráfica depurada, são identificadas a Serra do Curral e a Pampulha, referências geográficas, dentre as quais flutuam pontos numerados correspondentes a cada imóvel para serem ligados em trajetória correspondente aos percursos a serem feitos pelo olhar. A primeira página introduz:

Um guia portátil para visitas remotas aos lugares não visitáveis da cidade, aos espaços cotidianos alheios, às formas de habitar particulares e à privacidade anônima: um manual de navegação para expedições rumo ao espaço insuspeito da vida doméstica contemporânea. (MARQUEZ, CANÇADO, 2010).

Imagem 35 - Domesticidades, Renata Marquez e Wellington Cançado, 2010



Fonte: MARQUEZ; CANÇADO, 2010.

Assim, fotografias amadoras realizadas por corretores apressados, eventualmente pelos próprios moradores e proprietários que não dispõem de equipamento apropriado e estão sempre limitados pelas paredes e objetos, registram fragmentos dos cômodos, sempre incompletos, mas ricos em vestígios da vida doméstica. Essas fotografias que, normalmente, são realizadas apenas para cumprir a ilustração de um imóvel e, geralmente, não o fazem da maneira mais promissora, são totalmente inúteis além de sua função e até desprezadas nesse imenso mar de imagens que constitui a *web*.

Entretanto, os autores vasculham e resgatam uma série dessas fotografias ordinárias de espaços banais e as reposicionam no contexto do Guia, oferecendo ao percurso do olhar que envolve contemplação, estranhamento, especulações irônicas e imaginativas, sugeridas em seus agrupamentos por ideias-chave, categorias da história da arte, estilo arquitetônico, tipologias de espaço, etc.

Um dos grupos de imagens, por exemplo, recebe o título de paisagem, entendida pela convenção geográfica como “espaço congelado, uma imagem estática, desprovida de vida, um inventário visual das ações que ali, um dia, ocorreram” (2010) e propõem encontrar os sinais de mobilidade nas nuances e objetos deixados nos espaços (Imagem 36).

Imagem 36 - Domesticidades



Fonte: MARQUEZ; CANÇADO, 2010.

Outro grupo propõe o tema natureza-morta, um gênero tradicional da pintura, retomado para agrupar imagens pela composição dos objetos domésticos, não tão austeras como as composições pictóricas, mas com arranjos prosaicos de flores sobre a toalha de mesa e a constatação de objetos domésticos quase onipresentes, como a garrafa plástica de café (Imagem 37).

Ou ainda o conjunto “área privativa”, com fotografias dessa tipologia de espaço privilegiado que poucos têm acesso, na dinâmica vigente de construção e comercialização do espaço habitável na metrópole, sob a égide da especulação imobiliária que reduz, cada vez mais, as dimensões dos imóveis e conformam exceção àqueles com ambientes adjacentes ao ar livre, que possibilitem insolação direta, a manutenção de jardim e da horta (Imagem 38).

Imagem 37 - Domesticidades



Fonte: MARQUEZ; CANÇADO, 2010.

Imagem 38 - Domesticidades



Fonte: MARQUEZ; CANÇADO, 2010.

Portanto, pode-se evidenciar, neste trabalho, duas questões consideradas pertinentes ao longo desta pesquisa para qualificar a mediação crítica das práticas artísticas acerca do espaço construído. Por um lado, a contestação das visibilidades estabelecidas ao expor imagens irrisórias, banais, desprezadas para além da sua função imobiliária estrita, mas que, ainda assim têm muito a dizer em sua presença muda sobre o habitar na metrópole. Por outro lado, a elaboração das estratégias ficcionais amplificam a presença muda dos espaços e abrem outras possibilidades de fala e de significação das imagens: ao propor percursos com uma correspondência geográfica na cidade através de um mapa a ser traçado, ao estabelecer agrupamentos a partir de chaves de pensamento, categorias e leituras que provocam outras possibilidades de apreensão, tanto das imagens como dos referentes (os espaços domésticos), e finalmente ao propor o Guia como código aberto a ser reproduzido e reinventado em outras cidades, outros contextos, com novas categorias e significações a serem elaboradas.

Perante essa gama de estratégias e procedimentos inventivos para conceber e articular imagens fotográficas do espaço construído, afirma-se a pertinência das elaborações ficcionais para a abrir significados, proporcionar percepções inaugurais e criativas, apreender aquilo que escapa à percepção cotidiana automatizada, ratificando o que Rancière havia constatado, que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. (RANCIÈRE, 2005, p.58).

5 CONCLUSÃO

Retomando a pergunta lançada no início deste texto sobre como as imagens poderiam empreender uma mediação crítica com o ambiente construído, pôde-se perceber, após as análises das práticas fotográficas, a potência das imagens em expandir os limites do visível acerca do ambiente construído, trazendo ao centro aquilo que esteve à margem, colocando em evidência o que é considerado menos digno, convocando o olhar para o que foi tido como medíocre, mas que configura os espaços do cotidiano essencialmente marcados pela trivialidade e a banalidade.

Além disso, as práticas fotográficas também abriram questões, significados, maneiras de entender e compreender os espaços que nos rodeiam, que constituem as cidades e configuram a vida comum. Longe de proposições universalizantes, os artistas se debruçaram sobre lugares específicos, paisagens locais, cada qual com sua identidade, em imagens que podem provocar dissensos e reconhecimentos.

Thomas Struth, ao propor um procedimento que busca identificar uma tal “essência da cidade”, demonstra como ela é, sobretudo, constituída pela banalidade que molda os espaços urbanos cotidianos.

O casal Becher, pelo mapeamento dos artefatos industriais e das rigorosas composições de tipologias, povoa nossas mentes com essas estruturas obsoletas e instiga a repensar a permanência dos modelos tecnológicos vigentes.

Lewis Baltz investigou as transformações da paisagem na Califórnia, notadamente os entornos dos centros urbanos, que passaram a configurar novos subúrbios com a descentralização industrial no pós-guerra. Nesses territórios ermos sobressaíam os galpões monolíticos em processo de instalação e edifícios austeros, que conformavam uma paisagem pouco acolhedora ao humano, com ênfase no automóvel como meio exclusivo de acesso. Apesar da distância temporal desse trabalho de quase 50 anos e das diferenças culturais, as imagens não deixam de remeter aos cenários que se avista ao passar pelos territórios circundantes às cidades, onde ainda prevalecem configurações espaciais semelhantes e as tipologias de galpões industriais.

Robert Adams também tencionou os consensos estabelecidos acerca da paisagem americana, ao contestar a iconografia ambiental predominante no oeste americano. Mediante a documentação do alastramento dos subúrbios, com os

primeiros grandes empreendimentos de casas seriadas nos territórios até então naturais, recontextualizou a paisagem das Montanhas Rochosas, notável cadeia de montanhas do Colorado, que, até então, era explorada como cartão postal e símbolo de movimentos ambientalistas *mainstream* apenas em sua feição de natureza idílica intocável nos moldes da fotografia de paisagem tradicional.

Mediante um exercício comparativo entre as imagens dos artistas André Hauck e Eugene Atget, mostrou-se como certas abordagens dos espaços marginais da cidade, apesar de terem constituído exceção, perpassam o tempo com certa consonância. Por um lado, Eugene Atget registrou, no início do século XX, as ruas mais triviais da Paris antiga, com suas vitrines, comércios e edificações marcadas pelas intempéries do tempo; e, por outro lado, Hauck retomou a câmera analógica de grande formato em pleno século XXI para documentar os cenários irrisórios do território de transição da região metropolitana de Belo Horizonte com suas ocupações informais.

Rubens Mano, em seu trabalho sobre Brasília, apresentou facetas menos notáveis da cidade modernista de traçado urbano monumental e edifícios icônicos, ao apresentar tanto o Plano Piloto como as cidades-satélites em imagens que mostram as passagens subterrâneas, as dissonâncias no entornos dos edifícios imponentes, os cenários prosaicos das vizinhanças residenciais, colocando em diálogo questões como a promessa irrealizada de progresso, simbolizada pelo desenho modernista e os resquícios pontuais de um legado questionável.

A partir da análise das práticas fotográficas, também foi possível clarear e identificar o outro componente mencionado para uma mediação crítica, que diz respeito às formas de apresentação do espaço construído e sua repercussão na percepção.

Observa-se um caminho bastante diferente de certas tradições imagéticas presentes no jornalismo, na mídia hegemônica e em correntes fotográficas que se dizem políticas e se pautam na indignação do espectador e na determinação de reações. Nos trabalhos apresentados, sobressaíram o procedimento de distanciamento, indiferença, aparente neutralidade ou mesmo de ficção pautada pela literalidade e analogia, que opta pela ausência de dramatização e teatralidade humana, pela evidência do vestígio ao invés da ação e pela descrição, em vez da

narração; convocando os sujeitos a construir significados, criarem suas próprias legendas, elaborarem conclusões, que não são, de princípio, encerradas.

Posteriormente, lançou-se mão de mais uma questão problematizante das maneiras de apresentação do espaço construído e da elaboração das imagens: as estratégias ficcionais evidentes elaboradas pelos artistas. Ainda assim, pode ser reconhecida certa continuidade de procedimentos, notadamente a manutenção de um viés distanciado e descritivo, confirmando uma concepção de ficção, como aquela mencionada por Jacques Rancière, que configura, num mesmo regime, a presença muda das coisas e a elaboração de artificialismos.

No primeiro trabalho de cunho ficcional apresentado, Michael Wolf abordou o hiperadensamento populacional e a verticalização extrema de Hong Kong, enquadrando os edifícios ordinários que conformam os conjuntos habitacionais e lançando mão de recursos fotográficos que provocam um achatamento para potencializar o efeito de repetição e os padrões gráficos que sobressaem na paisagem e, sobretudo, nas imagens. Ele também optou pelo fragmento, eliminando as informações contextualizantes das imagens, causando um efeito de incompletude que convida cada sujeito a dar continuidade à paisagem através da imaginação.

O assunto megalópole apareceu novamente no trabalho de Claudia Jaguaribe, que fabricou panorâmicas extensas do horizonte edificado de São Paulo. Para tratar de questões como a imensidão e a complexidade da cidade, a artista elaborou um livro-dispositivo que propõe uma experiência e solicita um exercício de observação minuciosa do leitor no desdobramento necessário das páginas para revelar as paisagens, construídas com a montagem de inúmeras imagens realizadas previamente pela artista.

Também foi incluído, no conjunto de trabalhos, um projeto autoral que propõe a estratégia de documentar fachadas de igrejas e construir objetos fotográficos em arranjos que ocupam o espaço expositivo, para deslocar e amplificar os vestígios presentes na paisagem urbana, que sinalizam uma conjuntura delicada atravessada pelo país atualmente, a fragilização da laicidade do Estado com o avanço de doutrinas religiosas na política institucional.

Já o artista Jonathas de Andrade elaborou um retrato de Recife através de uma narrativa fragmentada, que intercalada imagens autorais, fotografias de outros acervos e trechos de um diário anônimo encontrado no lixo. No livro *Ressaca*

Tropical, os pequenos relatos cotidianos e algumas fotos de momentos triviais são ambientados por fotografias aéreas da cidade de várias épocas, edifícios modernistas em decadência, paisagens naturais, que sugerem o ritmo cíclico da cidade em contínua transformação, indiferente ao cidadão comum, onde o novo já parece fadado à ruína.

No último trabalho, Renata Marquez e Wellington Cançado propuseram adentrar os interiores anônimos da metrópole mediante um percurso pelas fotografias encontradas nos *sites* de imobiliárias. Em um guia de bolso ficcional, disponibilizam vestígios da vida doméstica em imagens ordinárias, normalmente ignoradas para além da sua função, que passam a compor novos significados a partir dos agrupamentos por ideias, categorias e tipologias, que provocam o leitor a elaborar outras concepções e especulações sobre os ambientes domésticos e a cidade através das imagens.

Como foi demonstrado, as imagens podem possibilitar apreensões mais abrangentes do espaço construído e contribuir para percepções mais conscientes, criativas e inaugurais, favorecidas pelas maneiras de apresentação e procedimentos que suspendem os automatismos e as reações imediatas, colocando em jogo o repertório próprio de cada sujeito pelo trabalho da memória com a evocação de lembranças em porções mais complexas e profundas sobre os ambientes vivenciados.

A partir dessas percepções qualificadas solicitadas pelas imagens, aposta-se em sua reverberação na relação do sujeito com os ambientes do cotidiano ao favorecer olhares mais atenciosos, perspicazes e autênticos sobre os espaços atravessados, compartilhados e habitados no dia a dia.

Também é importante ressaltar como a ficção pode assumir uma função articuladora para abrir novos significados sobre o espaço construído, notadamente no contexto contemporâneo em que somos bombardeados com imagens produzidas para o reconhecimento automático e parte significativa do espaço construído já se encontra mapeada e documentada no *Google street view*, que disponibiliza os espaços urbanos na *web* para o percurso em fotografias 360 graus.

Espera-se que esse trajeto tenha contribuído para a compreensão da potência das imagens e suas possibilidades infindáveis de ampliar o visível e inaugurar novas apreensões, entendimentos e formas de agir no mundo, sem a

imposição de agendas fechadas e soluções formatadas, mas abrindo possibilidades a cargo de cada um, em suas experiências e conjunturas específicas.

Que este trabalho também seja uma fagulha para o desanuviamento da percepção estritamente pessimista das imagens e uma inspiração rumo a um futuro aberto à criação e veiculação de imagens, que possam contribuir para a dissolução contínua de consensos estabelecidos e para reformulações constantes do sensível, mais abertas à inclusão, a igualdade de visibilidades e de direitos de reconhecimento no comum.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Robert. **The New West**. Alemanha: Steidl, 2016.

ANDRADE, Jonathas de. **Ressaca Tropical**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

ARTNET. Vergangene Auktion. 2006. Disponível em:
<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/l%C3%A1szl%C3%B3-moholy-nagy/fotoplastik-the-benevolent-gentlemen-1RmR7VzwAdsRPIBV3WERBw2>.
 Acesso em: 20 jan. 2017.

BALTZ, Lewis. **The New Industrial Parks near Irvine, California**. 1974. CCA PH2001:0150. Disponível em: <<http://www.cca.qc.ca/en/issues/11/nature-reorganized/176/the-new-industrial-parks-near-irvine-california>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

BALTZ, Lewis. **Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center**. San Francisco Museum of Modern Art - SFMOMA, 1980. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/80.472.28>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.67.

BECHER, Bernd; BECHER, Hilla. **Typologies of Industrial Buildings**. California: MIT Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.101, 104.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999. p. 267, 268, 280.

BOULEVARD du Temple by Daguerre. Wikipédia, 2017. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_Du_Temple_By_Daguerre.Jpg>. Acesso em: 20 jan. 2017.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. Tradução de Heloísa B.S. Rocha. São Paulo: Ed.34, 1996. p.49.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2013. p. 45,51.

FATOREII Antônio; CARVALHO, de Victa; PIMENTEL, Leandro. **Fotografia Contemporânea**: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: ANNABLUME Editora, 2011. p.23.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.p. 109, 111.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. p. 13, 109.

FORMISANO, Pasquale. **Il colore come elemento imprescindibile di ogni imagine**. BTicino S.p.A., 18 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.architetti.bticino.it/colour-coded-by-pasquale-formisano/>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

FOSTER-RICE, Greg. **Reframing the New Topographics**. Chicago: Center for American Places, 2013. p. 42, 45, 53, 109.

GALL, Naomi. **Eugène Atget**: Old Paris. The Near and The Elsewhere, 25 nov. 2012. Disponível em: <<http://thenearandtheelsewhere.blogspot.com.br/2012/09/#.WWK9JoTyUkIImagem>> Acesso em: 20 jan. 2017.

GEORGINA WALKER PHOTOGRAPHY. **The world is beautiful**. Renger-Patzsch, 1928. 2012. Disponível em: <http://georginawalker10.weebly.com/the-world-is-beautiful.html>. Acesso em: 20 ago. 2016.

GREFF, Jean-Pierre; MILON, Elisabeth. **Interview with Lewis Baltz – Photography is a Political Technology of the Gaze**” (1993). American Suburb X, 2015. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2011/03/interview-interview-with-lewis-baltz.html>. Acesso em: 20 ago. 2016.

IVOS 2: Κείμενα,Εικονες. **Michael Wolf**. 25 abr. 2015. Disponível em: <<http://ivan-2-google.blogspot.com.br/2015/04/michael-wolf.html>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

JAGUARIBE, Claudia. **Sobre São Paulo**. São Paulo: Estúdio Madalena, 2013.

LANGE, Christy. **New Topographics**. Frieze, 1 abr. 2010. Disponível em: <<https://frieze.com/article/new-topographics>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2007. p. 5, 16.

MAKRINOVA, Tatiana. László Moholy-Nagy: Vision in Motion. **6th. The Sixth Finger Magazine**, 2015. Disponível em: <<http://sixthfingermagazine.com/laszlo-moholy-nagy-vision-in-motion/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

MANO, Rubens. **Futuro do Pretérito, 2010** [Cidades-Satélite]. Vimeo, 2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/26449526>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

MANO, Rubens. **Futuro do Pretérito, 2010** [Plano Piloto]. Vimeo, 2010. Disponível em: < <https://vimeo.com/30816029>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

MANO, Rubens. A Caminho. **ZUM# 6 - Revista da Fotografia**, Rio de Janeiro, 17 abr. 2014. Disponível em: http://revistazum.com.br/revista-zum_6/zum-6-a-caminho/>. Acesso em: 20 ago. 2016.

MARQUEZ, R. M. ; CANÇADO, W. . **Domesticidades**: guia de bolso. Belo Horizonte: ICC - Instituto Cidades Criativas, 2010. v. 01. 128p .

MONTEROSSO, Jean-Luc; CHIODETTO, Eder. **A invenção de um mundo**. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. (Coleção da Maison Européenne de la photographie, Paris).

OLIVA, Daigo. Livro de fotos de Claudia Jaguaribe capta São Paulo vertiginosa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 abr. 2013. Ilustrada, on-line. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1257878-livro-de-fotos-de-claudia-jaguaribe-capta-sao-paulo-vertiginosa.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

OMBHURBUVA. **Bergson's Cone of Memory**. 2012. Disponível em: <<https://ombhurbhuva.blogspot.com.br/2012/01/bergsons-cone-of-memory.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

PAPAGEORGE, Tod. **Tod Papageorge on Robert Adams**: 'The Missing Criticism – What We Bought'. ASX Team, 13 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2011/07/robert-adams-missing-criticism-what-we.html>>. Acesso em: 16 out. 2016.

PHILLIPS, Sandra. As construções de Lewis Baltz. **ZUM #8 - Revista de Fotografia**, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, p.108, 111, 17 abr. 2015.

POINT de vue du Gras. **Wikipédia en français** (auteurs). Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Sp%C3%A9cial:Citer/Point_de_vue_du_Gras>. Acesso em: 10 jan. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 15–17, 47, 49, 53.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. p. 113.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 56-60, 100.

REDSTONE, Elias. **Shooting space**: Architecture in Contemporary Photography. Phaidon Press, 2014.

RESUMO FOTOGRÁFICO. Anunciados os vencedores do Prêmio Pierre Verger 2012/2013. **Resumo Fotográfico**, 25 abr. 2013. Disponível em: <http://www.resumofotografico.com/2013/04/anunciados-os-vencedores-do-premio-pierre-verger-2012-2013.html>.. Acesso em: 19 jan. 2017.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SENNETT, Richard. Thomas Struth. **ZUM #4 - Revista de Fotografia**, Rio de Janeiro, p.110,116, 120, 130, 2013.

SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 37.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Ed. SENAC, 2010. p. 149.

STRUTH, Thomas. **Unconscious Places**. Alemanha: Schirmer/Mosel, 2012.

STRUTH, Thomas. **Photographs 1978 – 2010**. Disponível em: <http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/duesseldorf/index.html>. Acesso em: 10 jan. 2017.

STRUTH, Thomas. **Unconscious Places 2**. Disponível em: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/unconscious_places_2/index.html>. Acesso em: 19 ago. 2016.

THE GROUND EDITORS. An interview with Thomas Struth. **The Ground Magazine**, 4 abr. 2016. Disponível em: < <http://www.thegroundmag.com/an-interview-with-thomas-struth/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

WAGLEY, Catherine. Landscape Revisited. **Art21 magazine**, 12 nov. 2009. Disponível em: <http://magazine.art21.org/2009/11/12/landscape-revisited/#.WXDgCojyuM8>. Acesso em: 20 ago. 2016.

WALKER ART CENTER. **Marcel Duchamp talks with Martin Friedman about the Readymade**. YouTube, 16 fev. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vyqdpnmnu8I>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

WOLF, M. **Michael Wolf: Hong Kong's Architecture of Density**. YouTube, 2916. 0-32s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oddytlbztog&t=38s>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

WOLF, Michael. **Architecture of Density**. Alemanha: Peperoni Books, 2014.