

A construção de uma abordagem: o campo em expansão

Junia Mortimer

O estudo das proposições artísticas que exploram a representação do ambiente construído em fotografia – a partir de 1975 e especialmente no contexto norte-americano – mostra que, dentro desse universo de imagens, reincidentem determinados aspectos conceituais ou estratégias artísticas. Essa reincidentia indica, conforme eu argumento, a existência de uma possibilidade de aproximar-se dessas imagens a partir de uma chave de abordagem que propõe desdobrar a relação entre fotografia e espaço – compreendendo na ideia de espaço tanto o espaço físico do referente, isto é, o corpo arquitetônico ou o ambiente construído representado na imagem, como também os outros espaços envolvidos nesse processo: o espaço ocupado pelo fotógrafo, o espaço ocupado pela fotografia o espaço criado para a experiência artística. A chave de abordagem consiste na criação de um sistema de imagens que reúne as experiências fotográficas segundo os nós de tensão ou princípios unificadores sugeridos por elas mesmas. Esse sistema não apresenta uma estrutura fixa nem uma forma definitiva, mas consiste num lugar provisório em que a fotografia e a arquitetura aparecem em relação. As características do tipo de relação que esses campos estabelecem entre si variam nas experiências artísticas e é essa diferenciação do tipo de relação que define as propriedades de cada princípio unificador.

A abordagem desse universo de imagens, formado pelas experiências artísticas segundo o sistema proposto, possibilita explorar relações entre o campo fotográfico e aquele da arquitetura em termos dos modos como o sujeito percebe e se relaciona com o espaço – o espaço em fotografia, o espaço em arquitetura. Nesse sentido, esse sistema possibilita depurar das experiências artísticas possíveis questionamentos de fundamentos teóricos estabelecidos dentro de uma determinada disciplina e compreender em que medida essas experiências propõem novos (ou recuperam antigos) modos de se relacionar com a imagem fotográfica e com o ambiente construído. Ao ser elaborado a partir da relação entre fotografia e arquitetura, esse sistema não pretende esgotar as particularidades de cada um desses campos separadamente, mas especular sobre um novo

lugar de existência em que acontecem encontros transformadores entre lógicas de campos distintos.

A esse novo lugar de existência chamei “campo em expansão”, um conceito que apresento a partir do termo “campo expandido”, formulado pela teórica da arte Rosalind Krauss em 1978 e retomado pelo crítico de arquitetura Anthony Vidler, em 2004, e pelo crítico de fotografia George Baker, em 2005.

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

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

O campo em expansão organiza-se a partir de três nós de tensão ou princípios unificadores – o olhar, o corpo-objeto e o espaço-tempo. Esses princípios não são necessariamente excludentes, mas o agrupamento de trabalhos em torno de cada um deles indica a preponderância de determinadas características sobre outras nas obras analisadas. Eles também não representam uma estrutura conceitual imposta externamente, pois são aspectos internos aos trabalhos, tendo sido localizados e formulados *posteriormente* ao contato e às experiências das obras e não antes disso. Nesse sentido, o campo em expansão consiste numa manobra conceitual e analítica, que parte da própria experiência das obras, com o objetivo de compreender as implicações do

vertiginoso movimento da fotografia em direção à arquitetura e ao ambiente construído a partir de meados de 1970 no meio artístico. O que esse movimento diz dos modos predominantes de se relacionar com o ambiente construído, de perceber o espaço – tanto o da edificação quanto o da imagem e do sujeito – dentro do contexto ocidental, americano e brasileiro especialmente?

3.1 O campo expandido

No seu texto de 1979, *Sculpture in the Expanded Field*, Rosalind Krauss argumenta que diversas obras artísticas, especialmente aquelas produzidas entre 1968 e 1970, foram chamadas de esculturas, ou pinturas, na falta de termos mais apropriados advindos de um exercício crítico que se preocupasse com as diferenciações entre essas obras e as categorias tradicionais de estudo da história da arte. Para Krauss, o termo escultura é uma convenção histórica que reúne determinadas regras e que, apesar de aplicável a diferentes situações, é limitada e restrita, como toda convenção. A lógica da escultura esteve relacionada àquela do monumento até fins do século XIX, quando apareceram obras como os *Portões do Inferno* (1880) e o *Balzac* (1891), ambos de Rodin, as quais, ao falharem como monumentos, começaram a complicar as regras desta convenção. Esses são trabalhos que, segundo Krauss, atravessaram “a soleira da lógica do monumento, entrando o espaço daquilo que poderia ser chamado sua condição negativa – um tipo de sem-sítio, de sem-abrigo, uma absoluta perda do lugar.”¹ A travessia marca a entrada no modernismo e caracteriza a escultura modernista como nômade, “funcionalmente sem lugar e largamente auto-referenciais” (KRAUSS 1979, p. 34). Esse campo de explorações, com negativo do monumento, se esgota por volta de 1950, quando a escultura passa a ser experimentada como pura negatividade, tornando-se aos poucos uma combinação de exclusões. Era o que estava na arquitetura, mas não era arquitetura; era o que estava na paisagem, mas não era paisagem. Uma ausência antológica, como define Krauss.

Assim, segundo um modelo de expansão que Krauss importa da teoria matemática de Klein, também conhecido como modelo de Piaget, a autora propõe inicialmente que a polaridade binária não-arquitetura e não-paisagem define a condição de existência da escultura. Ao incluir os contrários no modelo, isto é, a arquitetura e a paisagem, cria-se uma estrutura quaternária segundo a qual é possível derivar três novas possibilidades estruturadas de existência artística, combinando arquitetura e não-arquitetura (*axiomatic structures*), arquitetura e paisagem (*site-construction*), paisagem e

não-paisagem (*marked-sites*). Com isso, arquitetura e paisagem entram no campo das artes e a escultura se torna, assim, “somente um dos termos na periferia de um campo no qual há outras, diferentemente estruturadas possibilidades [de apresentação].”²

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

No artigo *Architecture's Expanded Field*, o crítico Anthony Vidler (VIDLER 2004) propõe, que a arquitetura estaria vivenciando naquela época, como aconteceu à escultura algumas décadas antes, uma superação de antigos dualismos (forma e função, utopia e realidade, historicismo e abstração) em favor de um campo expandido. Esse campo, segundo Vidler, seria organizado em torno de três princípios unificadores relacionados a ideias de paisagem, analogias biológicas e novos conceitos de programas. No texto, Vidler não chega a propor um esquema estruturado do que seria o campo expandido da arquitetura a partir de polaridades binárias específicas. Ele interpreta o conceito de Krauss livremente como um jogo de novas combinações para tratar da arquitetura em um momento histórico quando essa prática espacial busca reconstruir “as fundações da disciplina” por meio de conceitos gerais e abertos em detrimento de especificidades e singularidades. A partir das novas combinações possíveis entre arquitetura e biologia, arquitetura e programa, arquitetura e paisagem, Vidler propõe que a expansão do campo é necessária para tratar de experimentações que têm ocorrido e que não constituem propriamente arquitetura, conforme esta teria sido concebida até então. Ainda segundo ele, essa expansão é uma atualização da arquitetura em relação às demandas reais da sociedade contemporânea a fim de, quem sabe, constituir pela primeira vez “uma verdadeira estética ecológica.”³

Em *Photography's Expanded Field* (BAKER 2005), George Baker parte do caráter intermediário e indeciso, como ele mesmo define do trabalho *Campus* da artista Nancy Davenport, para argumentar que na arte contemporânea o meio fotográfico é um meio em crise ou pelo menos em transformação⁴. Ele especula que a fotografia teria sido abandonada, pelo seu deslocamento tecnológico e estético. No entanto, contra os comentários finalistas e as previsões que defendem o fechamento do campo, Baker acredita que o objeto fotográfico tem sido continuamente reconstruído na prática contemporânea e se mostra interessado em entender essa reconstrução, argumentando

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

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

3.2 Um campo em expansão

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

Duas premissas

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real.⁵

Antes de explorar cada um desses princípios, acredito ser importante compreender que a existência desse campo em expansão como lugar de pensamento da fotografia e da arquitetura está atrelada a um tipo de enfoque que percebe a fotografia como *construção* e *atualização*, duas premissas necessárias para prosseguir com o desenvolvimento da abordagem do campo em expansão como proponho. Essas premissas não buscam fundamentar uma abordagem ontológica da imagem fotográfica, conforme importantes teóricos fizeram nas décadas de 1970 e 1980, entre os quais destaco Susan Sontag, Rosalind Krauss, Roland Barthes e Phillippe Dubois. A extensa bibliografia sobre esse assunto, apesar de relevante para conhecimento das manobras teóricas ocorridas dentro do campo fotográfico, não dá conta das questões que emergem quando esse dois campos – fotografia e ambiente construído, incluindo aí a arquitetura – se encontram dentro de um lugar de pensamento que está fora de suas especificidades, mas que os concerne.

Essas premissas implicam uma compreensão da imagem como portadora de um olhar da fotografia para o sujeito. Trata-se de atribuir à fotografia a capacidade de construir uma visibilidade que não será somente observada, mas que observa o sujeito de volta, dando-lhe a ver o invisível do mundo que o condicionamento da vida não permite perceber. Ao dar a ver o invisível, a fotografia é uma das inúmeras possibilidades visuais de existência que se cristaliza na forma visível da imagem. Essa cristalização é um corpo, entre transparente e opaco. Tais premissas apenas recuperam duas noções que aparecem como importantes para elaborar uma abordagem dos experimentos artísticos que

representam ambiente construído e arquitetura, porque colocam em evidência zonas de intercessão no pensamento desses dois campos.

Sobre a construção

A abordagem da fotografia como um discurso de designação da realidade sustentou a tradição documental e foi um fator determinante para viabilizar a utilização da imagem fotográfica como prova histórica. Segundo Boris Kossoy, “Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente.”⁶. Compreender a fotografia como prova histórica significa necessariamente entendê-la como um registro fiel de uma realidade e como a representação de uma verdade histórica visual: “Se por um lado este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado.”⁷ De acordo com a perspectiva de Kossoy, esse fragmento de espaço/tempo permitiria a gerações posteriores acessarem as informações de outro tempo por meio do congelamento de real que define a fotografia nesse modo de entendê-la.

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

Sobre o céu de uma Manhattan que aparece de cabeça para baixo (IMAGEM 1), estão três cadeiras, uma mesa, a abertura de uma porta e os tacos do piso de madeira. As torres da ilha nova-iorquina escorrem fluidas pelo teto e pela parede do cômodo. O contraste entre a nitidez dos elementos do mobiliário e a distorção da paisagem urbana indica que o fotógrafo que realizou a chapa está dentro da grande sala onde se projeta a imagem da cidade. Se alguém inverte esta fotografia e a observa de cabeça para baixo, o

discernimento sobre dentro e fora, exterior e interior parece se desmanchar por alguns segundos enquanto a realidade fica suspensa. Acordamos ou continuamos a sonhar? Este é um dos trabalhos da série *Camera Obscura*, do artista Abelardo Morell. Nesta imagem, *South View*, aparece a vista sul da ilha de Manhattan sobre a parede de uma grande sala. Para esta série, Morell transformou cômodos internos de edificações residenciais, comerciais ou públicas em grandes câmaras obscuras. Por meio de um orifício nos dispositivos que bloqueiam a entrada de luz no ambiente, a imagem do espaço externo se projeta nas superfícies internas do cômodo. Com sua câmera de grande formato posicionada dentro do ambiente-câmera, o artista fotografou essas projeções.

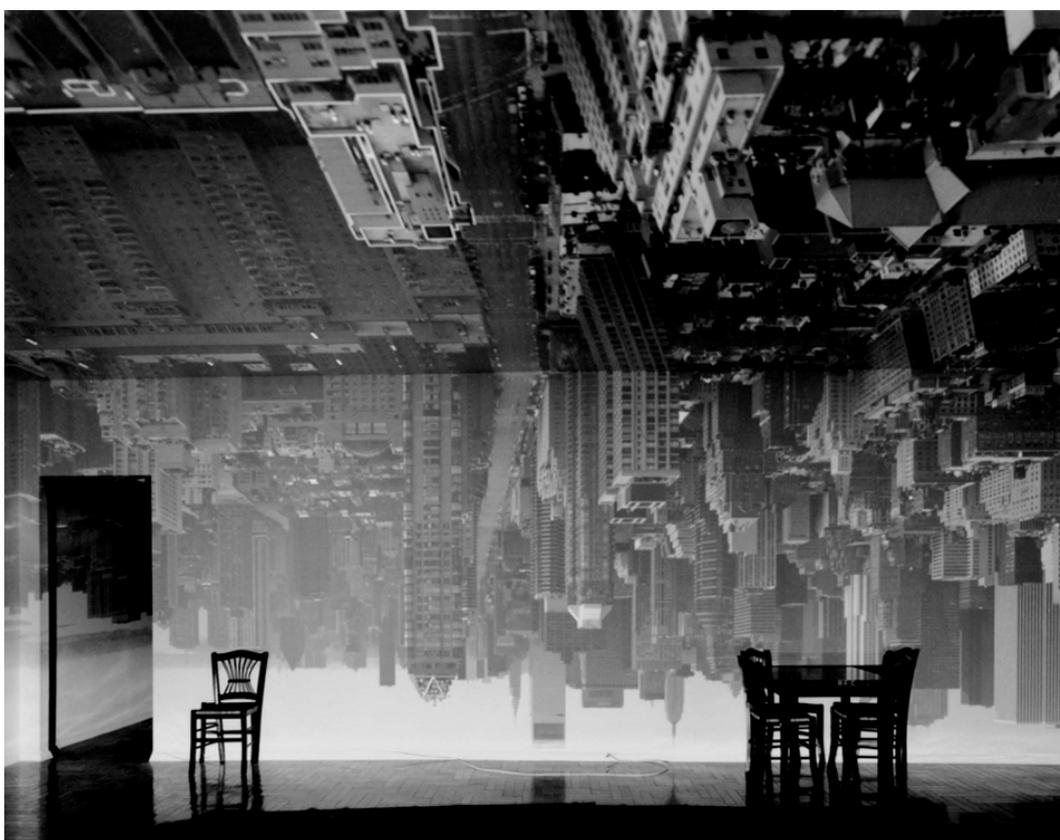


IMAGEM 1 *Manhattan View Looking South in Large Room, 1996.* Abelardo Morell.
FONTE: MORELL, Abelardo. SIEGEL, Elizabeth. *Abelardo Morell: the Universe Next Door.* Art Institute of Chicago: Yale University Press, 2013. Página 27.

Em outra fotografia da série *Camera Obscura*, *El Vedado Looking Northwest, Havana, Cuba*, de 2002 (IMAGEM 2), há um gaveteiro velho e descascado, sobre o qual repousam um bibelô de cachorro, uma rosa solitária e uma moldura com o retrato de uma diva de cinema da década de 1950. Esses elementos internos identificam-se com as marcas

da passagem do tempo na imagem da cidade que se projeta na parede do quarto. Na imagem da projeção, dois ou três edifícios altos, possivelmente da segunda metade do século XX, compartilham o espaço com arquiteturas mais antigas, que resistem no tempo, ainda que sem os devidos cuidados de conservação patrimonial. Trata-se de uma paisagem com grandes sinais de decrepitude nos elementos do ambiente urbano (pinturas descascadas, platibandas quebradas). Em outra fotografia da série, *La Giraldirilla de la Havana in Room with a Broken Wall*, também realizada em Havana, Cuba, em 2002, esse aspecto de decrepitude é dominante, e paisagens interna e externa se reúnem num mesmo olhar que parece evidenciar a decadência do espaço: na parede quebrada, suja de tinta, cenário de uma construção abandonada, uma torre sineira se projeta em primeiro plano, ela também com aparência descuidada, com marcas de infiltração, pintura descascada, e partes soltas do reboco.



IMAGEM 2 *Camera Obscura, El Vedado Looking Northwest, Havana, Cuba, 2002.* Abelardo Morell.
 FONTE: MORELL, Abelardo. SIEGEL, Elizabeth. *Abelardo Morell: the Universe Next Door.* Art Institute of Chicago: Yale University Press, 2013. Página 32.

Em *The Tower Bridge in the Tower Hotel*, realizada em Londres, Inglaterra, em 2001 (IMAGEM 3) a tônica é outra, bem diferente das imagens de Havana: sobre a parede onde se projeta a ponte, símbolo arquitetônico da história da capital londrina, um barrado de gesso com motivos geométricos neo-góticos entre o teto e a parede faz alegoria à história metropolitana do país, enquanto o design das arandelas e os sistemas de controle de luz que aparecem sobre o criado-mudo remetem diretamente ao conforto da vida moderna. Nessa construção de Morell, não há a decrepitude das imagens da ilha cubana, mas sim uma ideia de história como alegoria, sem as marcas pesadas da passagem do tempo. Tanto a manifestação historicista do barrado de gesso como a imagem da ponte são alegorias, uma da história da arquitetura outra da capital inglesa no imaginário social do ocidente; são, sobretudo, referências a uma história dos dominadores, uma história vitoriosa e que se sustenta contra a decrepitude do tempo.



IMAGEM 3 MORELL, Abelardo. *Camera Obscura, El Vedado Looking Northwest, Havana, Cuba, 2002*.
FONTE: MORELL, Abelardo. SIEGEL, Elizabeth. *Abelardo Morell: the Universe Next Door*. Art Institute of Chicago: Yale University Press, 2013. S.p.

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

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

A repetição da estratégia em todas as fotografias da série tende a reforçar a separação desses espaços internos e externos, em vez de caminhar na direção da fusão entre dentro e fora. É possível especular continuamente sobre relações comparativas de distância, localização, escala e dimensão entre os espaços interno e o externo, a partir da imagem do mundo exterior que se projeta nas superfícies internas do cômodo. Se as imagens que se projetam são geralmente imagens de lugares recorrentes ao imaginário espacial do ocidente, o mesmo não se pode dizer sobre os espaços internos. Estes, justamente por serem lugares privados, são muitas vezes desconhecidos. Com isso, Morell incita a imaginar sobre os tipos de interiores que habitam esses espaços exteriores, conhecidos ao imaginário espacial ocidental, promovendo um lugar de identificações e diferenciações na tradição arquitetônica, nos modos de ocupação e nos usos dos espaços.

E propõe especular também sobre a natureza do ambiente interno, promovendo a uma investigação curiosa sobre dimensões, formas, texturas, e cores (nas imagens coloridas, as mais recentes da série), e sobre objetos, móveis e decorações que compõem esses espaços internos.

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

É nesse sentido que, argumento, a experiência das fotografias de Morell sugere é abordá-las não como registros de uma realidade tal como ela se lhes aparece, mas sim como elaboradas construções que edificam um modo de se relacionar com o real. Se essas imagens são tecnicamente formadas a partir do registro do efeito da luz sobre uma superfície sensível dentro de um determinado período de tempo, isso não significa que elas sejam registros passivos da realidade nem que elas constituam documentos de acesso à verdade. A experiência dessas fotografias apresenta a demanda manifesta de que elas sejam compreendidas como construções imagéticas que condensam diferentes questões em uma imagem formada de camadas de imagem, em uma representação formada de camadas de representação. Cria-se assim, pela experiência dessas fotografias, uma chave de abordagem do real que o contato direto com a realidade não possibilita acessar, pois esta chave está diretamente relacionada ao meio, no caso imagético, que a proporciona. O que interessa, portanto, nas fotografias desta série de Morell é menos a descrição ou a designação de uma verdade e mais a expressão, isto é, a construção de sentido.

Voltemos, portanto, agora, ao conjunto de textos que anunciei anteriormente, nos quais Walter Benjamin desenvolve sobre a fotografia, de forma mais direta. São eles: “News about Flowers” (1928), “Pequena História da Fotografia” (1931), “Letter from Paris (2): Painting and Photography” (1936), “Review of Freund’s *Photographie en France au dix-neuvième siècle*” (1937), e de forma indireta em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1935).

Em PHDF, W. Benjamin considera que as fotografias, até cerca de 1870, isto é, aquelas pertencentes a uma primeira fase da fotografia, ainda eram dotadas do que ele chama de “aura”. O conceito de aura em W. Benjamin apresenta variações, mas está constantemente presente. De acordo com Hansen (HANSEN 2011), W. Benjamin se utiliza tarde deste conceito, ainda que a ideia que o embasa já apareça em textos anteriores na vida do autor. Segundo a autora, ele o teria evitado pela sua conotação mística. Mas ainda que tenha variações, a ideia de aura e a tecnologia da fotografia, segundo este pensador moderno, são essencialmente dois aspectos excludentes. A aura seria um atributo perceptivo da experiência dessas primeiras fotografias construído com base na sensação de distanciamento, permanência e singularidade que as caracterizava. “Era esse halo de respiração que era às vezes capturado com delicadeza e profundidade pela moldura oval então démodé.”⁸ Valores opostos à aura seriam aqueles de proximidade, imediatismo e reprodução, que estariam nas fotografias feitas após essa primeira fase.

Tudo sobre essas primeiras fotografias era construído para durar. Não somente os incomparáveis grupos nos quais as pessoas se reuniam – e cujo desaparecimento era uma dos sintomas mais precisos do que estava acontecendo na sociedade na segunda metade do século – mas as próprias dobras nas roupas das pessoas tinha esse ar de permanência.”⁹

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

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

De acordo com as descrições de W. Benjamin, a falsa aura a que ele se remete condiz com determinados atributos da prática fotográfica pelo movimento pictorialista, no final do século XIX, que envolvia retoques e outras estratégias artísticas a fim de legitimar a fotografia dentro do universo artístico, por meio da sua aproximação com a pintura. O

pictorialismo, para André Rouillé, forjou a imagem fotográfica, afastando-a do seu radical: “é através da intervenção extrafotográfica, até mesmo antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão.”¹⁰ Com isso, chegava-se à interpretação como um resultado estético, e contra sua natureza automática, nítida e múltipla a fim, propunha-se promover a fotografia como arte.

Os acessórios usados nesses retratos, os pedestais e as balaustradas e as pequenas mesas ovais ainda são remanescentes do período quando, por conta do longo tempo de exposição, era preciso dar aos indivíduos suportes para que pudessem permanecer imóveis no lugar. E se, primeiramente, “grampos de cabeça” ou “braceletes de joelhos” eram suficientes, ‘outros acessórios foram rapidamente acrescentados, assim como poderia ser visto em famosas pinturas, sendo portanto artístico. Primeiro foram as colunas, ou cortinas’. Os mais capacitados começaram a resistir a esse exagero já no início dos anos 1860.”¹¹

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

Depois de 1880, no entanto, os fotógrafos tomaram para si o negócio de estimular a aura que havia sido banida da imagem com a supressão do sombreado por meio de lentes mais rápidas, do mesmo modo como isso estava sendo banido da realidade pelo aprofundamento da degeneração da burguesia imperialista. Eles viam como tarefa deles essa de estimular a aura utilizando todo tipo de arte do retoque e especialmente a então chamada *gum print*.¹²

Enquanto alguns fotógrafos buscavam a produção de uma falsa aura, em substituição à aura genuína, os trabalhos de alguns outros, como as fotografias de Atget, estariam fundamentando um novo modo de ver o mundo.

Nesse novo modo, segundo W. Benjamin, os objetos eram abordados de modo mais próximo e direto, sendo emancipados da aura. Ao fotografar Paris na virada do século XIX para o XX, Atget não reproduz o modelo dos cartões postais recorrentes na época, mas, ao contrário, ele opta por enquadramentos fechados, ou que privilegiam lugares comuns do cotidiano parisiense, incluindo às vezes os monumentos e lugares exóticos ou românticos da capital francesa, mas não se focando neles como principal objeto de representação. Para W. Benjamin, esse modo de fotografar revelava um modo genuinamente moderno, que descascava o objeto da sua aura, demonstrando que na

modernidade não há mais distância, singularidade nem duração no tempo, mas sim proximidade, reprodução e velocidade.

Ao descascar o objeto da sua aura, a fotografia moderna não produz mais a costura de “espaço e tempo”. Por isso, ela deixa de ser o registro fiel da realidade ou um reflexo dessa mesma realidade. Mas esta “nova” fotografia, segundo W. Benjamin envolve “algo novo e estranho”, “algo que vai além do testemunho”, do registro e que “não pode ser silenciado”. Ela realiza a formação de um espaço que é informado pelo inconsciente óptico e, nesse sentido, torna-se capaz de revelar o que não está visível: “É por meio da fotografia que descobrimos pela primeira vez a existência de um inconsciente ótico, do mesmo modo como descobrimos a existência do inconsciente instintivo por meio da psicanálise.”¹³

W. Benjamin refere-se nessa passagem à matéria simbólica do universo óptico que vem à tona por meio da fotografia, ainda que uma determinada tradição visual opere no sentido de esquecermos ou ignorarmos certos aspectos que constituem essa matéria simbólica do imaginário social. Para ele, a fotografia consiste em um meio de acesso a essa matéria simbólica visual, contida nas formas que excluimos da história oficial. Logo a fotografia consiste na construção de algo “artificial e posado”¹⁴, já que o “reflexo da realidade não revela nada sobre a realidade”¹⁵ e as relações são menos explícitas do que parece.

Actual reality has slipped into the functional. The reification of human relations – the factory, say – means that they are no longer explicit. So in fact ‘something must be built up’, something ‘artificial’, ‘posed’. We must credit the surrealists with having trained the pioneers of such photographic construction.¹⁶

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

Diferentemente da aura, a fotografia como construção constitui uma forma de informar a realidade, ao revelar matérias simbólicas do subconsciente social, viabilizando

um novo modo de experimentar essa mesma realidade – impossível de ser experimentada diretamente. Tal concepção desvincula a experiência fotográfica dos conceitos de distância, unicidade e duração – aspectos atribuídos ao conceito de aura por Benjamin – para constitui-la como campo de tensão que está próximo, que nos observa de todos os lados e que não tem duração no tempo. Assim, segundo W. Benjamin, essa construção é construção de um olhar das coisas sobre nós.

Sobre a atualização

Como propõe André Rouillé (ROUILLÉ 2005), o potencial da fotografia está em ser a produção (e não a reprodução), a invenção (e não a cópia) de uma parte do real (e não o real). Esta parte do real é, conforme os termos de Rouillé, “um real fotográfico”. É assim que a fotografia, que não é mera reprodução nem cópia ou registro de um modelo, passa “do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos.”¹⁷

Para este crítico francês, ao a fotografia fazer a passagem do infinito virtual, aquilo que existe em estado de potencialidade, para o finito atual, isto é, para a finitude de “um estado de coisas”, ela produz uma realidade que lhe é particular, com um tempo que também lhe é específico, desobrigando-se de ser um discurso de verdade sobre um momento passado, isto é, um discurso de designação do que já não existe mais. “É essa passagem do infinito-virtual para o finito-atual que caracteriza o plano de referência (...) na fotografia.”¹⁸

Assim, Rouillé compara a atividade de fotografar uma cidade à pronúncia de uma palavra. Para ele, a pronúncia de uma palavra é sempre uma atualização, isto é, “uma criação dessemelhante e infinitamente variável, mas, de modo nenhum, sua reprodução.”¹⁹ De modo semelhante, fotografar-atualizar não é nunca repetir ou reproduzir a coisa fotografada, já que existem infinitos modos de produzir essa representação, de dar formas específicas num tempo determinado, de criar um evento visual por meio “de pontos e ângulos de visão que são imateriais”²⁰. Para fazer desdobrar esse conceito de atualização, conforme apresentado pelo crítico André Rouillé, proponho percorrer antes determinadas obras do artista japonês Hiroshi Sugimoto. Vejamos.

Um grande retângulo branco emoldurado pela arquitetura de um teatro (IMAGEM 4). A luz escassa não ilumina todo o espaço, mas perto do retângulo branco é possível perceber com clareza os detalhes da decoração, o estofado das cadeiras, a

organização dos corredores de acesso ao palco. Mas o que seria esse buraco branco no meio da fotografia? Uma passagem para outra dimensão temporal? *Cabot Street Cinema, Massachusetts*, de 1978, título da imagem analisada, é parte da série *Teatros*, uma das séries realizadas pelo artista visual Hiroshi Sugimoto, na qual ele representa antigos teatros de exibição de filmes. Para realizar essas fotografias, Sugimoto posiciona sua câmera de grande formato no fundo das grandes salas de cinema e deixa aberto o obturador durante todo tempo de projeção do filme em cartaz. Relacionando o tempo de exposição da imagem fotográfica ao tempo do cinema, o artista inverte aspectos importantes da experiência da realidade, por meio da fotografia. O que é invisível no processo de fruição da projeção do filme, todo o ambiente do teatro, torna-se visível na fotografia; e tudo o que foi visível durante a projeção do filme – as imagens em movimento – torna-se o retângulo de luz que explode e queima a superfície sensível do filme fotográfico até a invisibilidade.

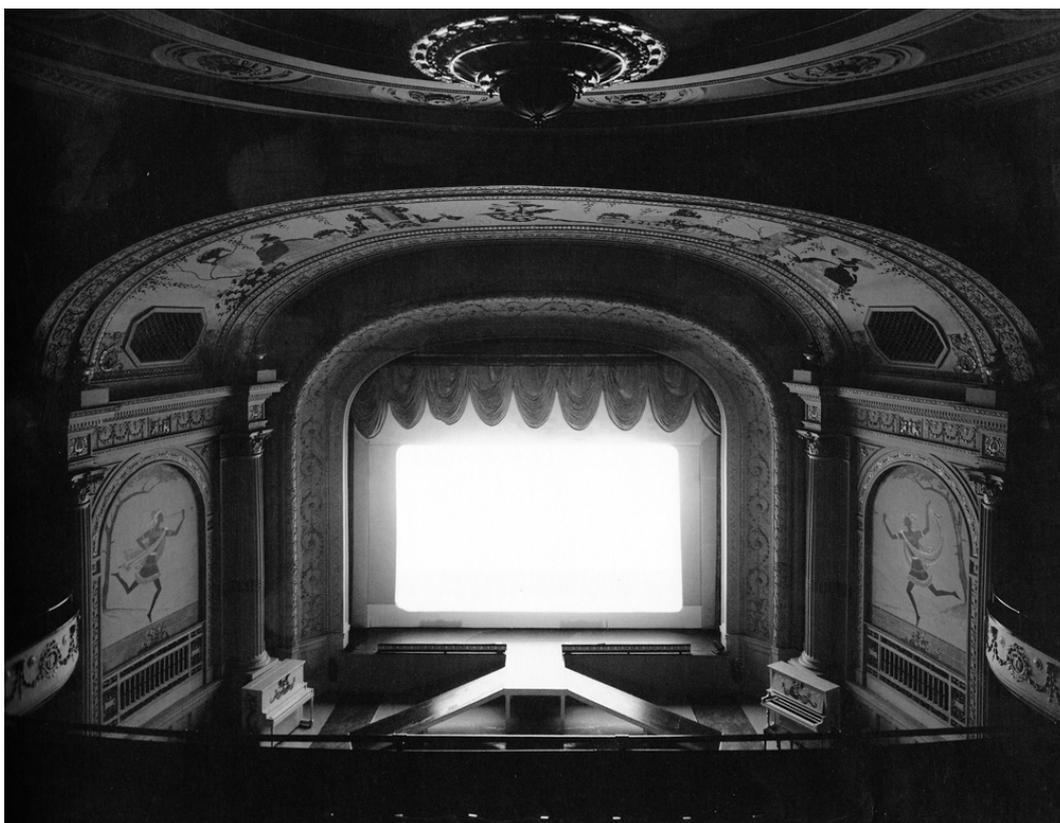


IMAGEM 4 *Cabot Street Cinema, Massachusetts, 1978.* Hiroshi Sugimoto.
 FONTE: BROUGHER, Kerry; MULLER-TAMN, Pia. *Hiroshi Sugimoto*. Publisher: Haje Cantz Verlag, 2010. P. 85.

O espaço do teatro aparece na representação enquanto as imagens da projeção desaparecem dentro do retângulo branco. Ao fotografar a dança cinematográfica

de imagens no tempo o que fica nas fotografias de Sugimoto é o espaço arquitetônico das salas de exibição, como se reafirma em *Radio City Music Hall, New York, 1978* (IMAGEM 5). São espaços ornados, alguns com longas cortinas, outros com detalhes de estuque e motivos decorativos clássicos ou art-déco que emergem do ambiente escuro do cinema na superfície da fotografia, revelando um universo desconhecido e esquecido no escuro da caixa preta.



IMAGEM 5 SUGIMOTO, Hiroshi. *Radio City Music Hall, New York, 1978*. Hiroshi Sugimoto.
FONTE: BROUGHER, Kerry; MULLER-TAMN, Pia. *Hiroshi Sugimoto*. Publisher: Haje Cantz Verlag, 2010. P. 83.

Sugimoto realiza uma construção fotográfica que, por meio da visibilidade que cria, atualiza a potência invisível de vir a ser do mundo numa aparição visual que inverte as regras do jogo: o invisível torna-se visível e o visível, invisível. Atualizar, neste sentido, significa fazer nascer de novo a experiência do tempo e do espaço, por meio de um diálogo entre fotografia e cinema. Questões já bastante discutidas desde a invenção desses meios – a fugacidade do tempo, a perenidade do espaço – são experimentadas de um novo modo, iluminando por meio da experiência artística aspectos que só são possíveis de virem à tona por meio desta mesma experiência que os promove. Discursar sobre esses aspectos, numa especulação objetiva independente da imagem proposta por Sugimoto, não permite

acessá-los com a capacidade de condensação que a experiência artística possibilita, pois eles estão colados a essa mesma experiência.

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

Em um imagem fixa – silenciosa e predominantemente preta – Sugimoto capturou a duração, o componente essencial do cinema. (...) E, nesse processo, inverteu a suposição comum de que “o filme ‘inclui’ a fotografia, que é baseada na teoria de que o cinema surge do acúmulo de características particulares da fotografia”. Aqui, a imagem estática – a gelatina de prata sobre o papel – incorpora o filme.²¹

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

O retângulo branco de luz, registro da passagem do tempo no cinema, é emoldurado por um outro retângulo, o da caixa arquitetônica do teatro, que por sua vez é emoldurado pelo recorte do campo visual da fotografia, chegando ao tempo presente da experiência artística – e que pode ser qualquer tempo. Desse modo, Sugimoto cria também

uma *mise-en-abîme*: o tempo do cinema dentro do tempo da arquitetura dentro do espaço-tempo do sujeito que percebe a fotografia²². A tela branca, que abriga a interrogação de como teria acabado a narrativa ficcional (houve mocinho e bandido? Era um Western? Eles ficaram juntos no final?), indaga, por sua vez, a morte do espaço arquitetônico do teatro, e abre lugar para a especulação sobre a finitude da vida diante do tempo, uma questão cara a Sugimoto.

Outro importante trabalho de Sugimoto que também compreende a discussão sobre criação de visibilidade à potência invisível do real está na série *In Praise of Shadows* (IMAGEM 6 e IMAGEM 7). Nesta série que Sugimoto realiza numa residência artística em 1998, o artista adotou o mesmo princípio de longa exposição que utilizou em *Teatros* para realizar a fotografia de velas em processo de combustão: assim, ele expôs o filme fotográfico durante todo o tempo que duraram as chamas das velas. Para garantir a influência das correntes de ar no movimento da chama, e os efeitos desse movimento na fotografia, Sugimoto deixou aberta uma janela no cômodo que lhe serviu de estúdio. Com isso, o artista gerou fotografias que constroem um espaço de claro e escuro, de luz e sombra o qual não seria possível explorar por meio da experiência direta do fenômeno na realidade objetiva, mas que se torna possível por meio do processo fotográfico que elabora como esses objetos para criar uma representação. Cada uma dessas imagens dá visibilidade ao acúmulo da passagem do tempo em forma de uma cauda branca que escorre pela na superfície da fotografia. Essas manchas brancas, marcas da queima da vela e da queima do filme fotográfico, são um lugar em que tocamos com os olhos o abismo da passagem das horas, como no retângulo branco da série *Teatros*. Ali sabemos que o tempo definitivamente não parou, que não houve congelamento de nenhum um instante, e nos damos conta de que o passado não é um bloco compacto, que a arquitetura não é um dado eterno, e que o nosso tempo, enquanto sujeitos da experiência artística, é um acúmulo de atualizações, formas abertas em constate reformulação, em constante construção.

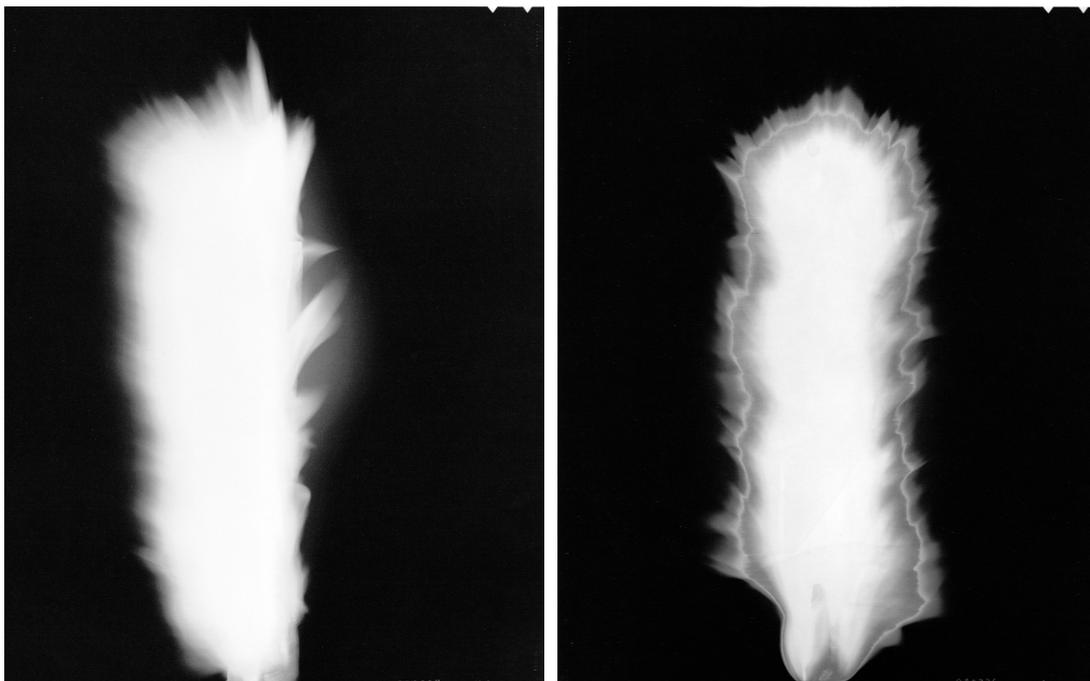


IMAGEM 6 e 7 *Negativos 980807 (direita) e 980726 (esquerda), In the Praise of Shadows. Hiroshio Sugimoto.*
FONTE: SUGIMOTO, Hiroshi. *In Praise of Shadows*. CCA Kitakyushu / Korinsha Pres, 1999. Sp.

Pelas imagens de Sugimoto, vemos que, como sugere Bryson:

Tudo que olhamos é uma espécie de Troia, construída de camadas sedimentares, do mais devagar ao mais rápido e do mais remoto ao mais recente, onde cada camada se movimenta de acordo com um ritmo diferente, e onde o sujeito, para entender seu lugar no esquema das coisas, tem que processar e interpretar suas experiências de acordo com essas camadas e velocidades de tempo densamente superpostas.²³

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

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

O grande número de fotografias que Hockney utiliza para construção do que seria a imagem final – ainda que este fim pareça provisório – também confronta a ideia de tempo e espaço da tradição fotográfica, como Surgimoto, mas por meio de outras formas de evidenciar o acúmulo de tempos e a provisoriidade da arquitetura na criação de uma situação fotográfica. As montagens finais sugerem a criação de uma realidade fotográfica constituída de muitos eventos, de inúmeros “estados de coisas”, de modo a tornar ainda mais pungente a invisível potência do real, que pode assumir diferentes formas de visibilidade inclusive dentro de uma mesma obra fotográfica. É o que está sugerido em *The Scrabble Game*, de 1983 (IMAGEM 8).



IMAGEM 8 *The Scrabble Game*, 1983. David Hockney.
FONTE: HOCKNEY, David. *That's How I See It*. Chronicle Books, 1996. P. 109.

A situação é a de um jogo do qual participam 4 jogadores, entre os quais o próprio fotógrafo. A forma da montagem final é aparentemente provisória, já que o método de trabalho de Hockney sugere que há sempre margem para acrescentar novas informações. Multiplicando os personagens em diferentes fotografias, o artista explora, a

partir do mesmo ponto de vista do seu lugar à mesa, os muitos estados de humor dos participantes durante o jogo: do riso ao tédio, da concentração à displicência. A identificação do mesmo objeto em lugares diferentes, como a caneta do jogador à esquerda, e de detalhes da ambiência do espaço, como a alteração da incidência luminosa sobre a mesa, provocam o fruidor a construir a situação junto com o artista e a imaginar não somente os estados de ânimo dos jogadores, mas também o espaço e o lugar que abriga aquela situação. Uma situação que se prolonga no tempo, fragmentando-se em mais de 70 clichês, e se expande infinitamente na aparência provisória de apresentação da montagem final.

Em *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto*, de 1983 (IMAGEM 9), uma montagem a partir de mais de 100 clichês, Hockney propõe a inversão de mais um aspecto da tradição concernente às leis da perspectiva como reguladoras da representação fotográfica.

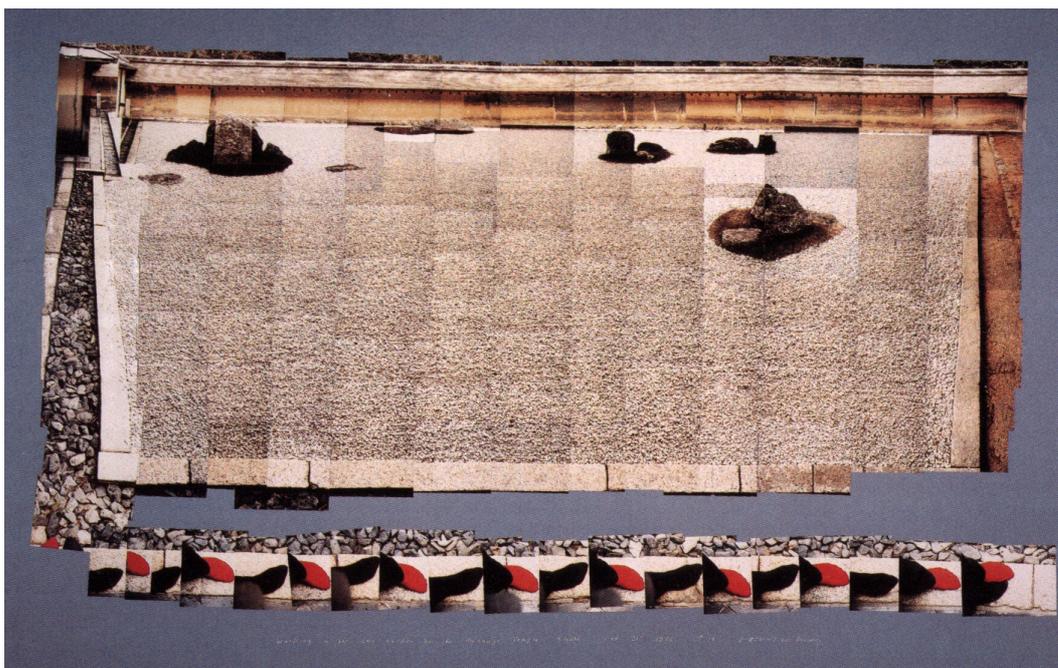


IMAGEM 9 *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto*, 1983. David Hockney.
 FONTE: HOCKNEY, David. *That's How I See It*. Chronicle Books, 1996. P. 100.

Multiplicando os ângulos de visada, ele reconstrói o jardim zen a partir de tomadas realizadas em uma linha de pontos de perspectiva diferentes, ainda que esses pontos ocupem um mesmo plano de profundidade com relação à cena. Os ângulos de visada de cada coluna de clichês se relacionam assim respectivamente com o posicionamento dos seus pés, representados na linha inferior de fotografias na imagem

final. Com isso, Hockney ativa a sensibilidade do fruidor não somente da passagem do tempo, mas agora também para o deslocamento do corpo no espaço e para a inversão de regras importantes dentro da tradição fotográfica que são aquelas da perspectiva fundamentais aos dispositivos das câmeras obscuras construídas no Renascimento Italiano.

Foi somente então e realmente somente então que eu comecei a me dar conta que uma das áreas que eu estava de fato examinando era a perspectiva, que isso era o que tinha que ser alterado na fotografia. (...) Fazer isso em fotografia era, em certo sentido, um grande feito porque a fotografia é o processo de feitura de imagens totalmente dominado pela perspectiva.²⁴

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

Em *Place Furstenberg, Paris*, de 1985 (IMAGEM 10), Hockney aumenta o campo de visibilidade da representação e transporta o desafio da montagem para um espaço exterior mais complexo que aquele do jardim zen. Aqui, as mudanças de perspectiva são bem mais intensas e o movimento do artista pelo espaço é consideravelmente superior. A peça final, construção imaginária da praça, distingue-se radicalmente de fotografias de arquitetura, tradicionalmente elaboradas a partir de perspectivas centrais.

Nos meus trabalhos anteriores, havia incluído meus pés na parte debaixo para indicar o ângulo de cada tomada. Quando tive que me mover, as fotografias pararam de ter meus pés nelas. Na primeira fotografia, aquela da praça de Furstenberg, onde me movimente consideravelmente, se coloco meus pés eles estariam por toda a praça, porque eu estava andando no espaço por todo o lugar.²⁵

Esse movimento do artista pelo espaço – originado na necessidade de criação de uma montagem retangular para uma edição especial da *Vogue* no Natal de 1985 – intensifica as variações de luz, cor e profundidade de campo na representação de um

mesmo objeto, como a copa da árvore, enfatizando as inúmeras possibilidades de atualização em formas de visibilidade da potência do real. Essa estratégia de Hockney também estreita a relação do artista com o espaço, no processo de criação da representação, e do fruidor com a obra. Os olhos são seduzidos a entrar neste labirinto com o desejo de perceber as mudanças de ponto de vista, recriando no processo de percepção da obra alguns movimentos do próprio artista e especulando espacialidades possíveis dentro do espaço bidimensional da fotografia.



IMAGEM 10 *Place Furstenberg, Paris, 1985. David Hockney.*
 FONTE: HOCKNEY, David. *That's How I See It.* Chronicle Books, 1996. P. 107.

3.3 Nós de tensão ou princípios unificadores

Depois desse decurso sobre os conceitos de *construção* e *atualização* como premissas da abordagem que proponho, voltemos agora aos nós de tensão ou princípios unificadores apresentados anteriormente. Os pontos de tensão são centrais para essa abordagem – a do campo expansão. O campo em expansão almeja fundamentar a compreensão de determinadas propostas artísticas de natureza fotográfica que tematizam o ambiente construído como manifestações de um lugar de sensibilidade sobre os modos de uma sociedade se relacionar com o espaço. Essas manifestações, de natureza fotográfica, promovem, segundo eu argumento, renovações e re-acomodações tanto no campo fotográfico como possivelmente também naquele arquitetônico. Identificar essas re-acomodações e explorar seus desdobramentos por meio das imagens pode ser um pode

ser uma empreitada exitosa para compreendermos melhor a produção/ocupação do espaço que habitamos. Uma produção que emerge nos modos, tanto os dominantes quanto aqueles recalçados, como o construiu.

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

É recorrente em determinados trabalhos contemporâneos de fotografia que representam o ambiente construído a utilização de estratégias visuais que operam a sedução dos olhos, por meio do incremento da exibição na superfície visível da imagem. É o caso, por exemplo, da série sobre cidades, elaborada por Tomas Struth. O incremento do poder de sedução da visibilidade nessas fotografia aparece por meio de estratégias como aumento da nitidez e da quantidade de detalhes e utilização de grandes formatos. O incremento da sedução da superfície visível não é, no entanto, diretamente proporcional ao poder de imaginação presente na invisibilidade da mesma imagem. Mas pode ocorrer, como no caso dessas imagens de Struth, que incrementar a visibilidade permita atualizar em formas visíveis aquilo que está presente numa memória coletiva visual ou no imaginário espacial de uma sociedade e que não conseguimos acessar sem a mediação fotográfica. Assim, essa relação entre visível e invisível na representação fotográfica do ambiente construído abre lugar para a emersão de questões tanto do imaginário espacial quanto de questões próprias à superfície fotográfica e sua capacidade de dar a ver o que não visível sem essa mediação. Uma parte dos fundamentos teóricos para desenvolver sobre o olhar fotográfico está na teoria lacaniana do olhar pictórico, ainda que essas imagens sejam o negativo da pintura, isto é, a não-pintura. Outra importante referência para esta parte do texto é a teoria de visibilidade e invisibilidade, proposta pelo pensador

Maurice Merleau-Ponty. Para Merleau-Ponty, o visível é uma atualização momentânea das possibilidades invisíveis de vir a ser. Nesse sentido, como o visível não é um átomo, mas a cristalização de um estado de coisas momentâneo, ele compreende em si, de forma latente, a sua própria transformação por meio da malha invisível de relações que localiza aquela atualização no mundo.

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

O terceiro e último princípio unificador a ser estudado consiste no *espaço-tempo* e propõe explorar as proposições contemporâneas de natureza fotográfica que adotam fatores de *espacialidade* e *temporalidade* como aspectos centrais da experiência artística. Novamente, não se trata de uma substituição da experiência do olhar fotográfico, que é irremediavelmente constitutiva da experiência fotográfica dentro da abordagem do campo em expansão. Trata-se de identificar as complexidades que são criadas quando os trabalhos propõem relacionar a experiência do olhar fotográfico com o espaço-tempo, isto

é, com a construção de ambiências e espacialidades por meio do processo fotográfico ao longo de um determinado tempo. Em torno do princípio unificador *espaço-tempo* encontram-se trabalhos que sobrepõem a lógica fotográfica àquela arquitetônica, tornando muitas vezes indiscerníveis os limites entre essas práticas. Estão aqui também trabalhos que operam uma inversão completa no processo de representação da arquitetura, promovendo a construção da arquitetura partindo de uma imagem. O agenciamento arquitetônico, nesses trabalhos, não é uma resultante do objeto fotográfico que se torna presença no espaço da experiência, mas é o aspecto central do processo de criação da obra fotográfica. As estratégias utilizadas vão desde a construção de modelos para serem fotografados até a criação de espaços fotográficos, cuja obra final depende diretamente da arquitetura e deixa de existir sem seu condicionamento espacial.

Os três princípios unificadores conformam, segundo proponho, um *campo em expansão*, isto é, um espaço de atualizações possíveis regido por um sistema de organização aberta e de limites indefinidos. Nesse espaço operam forças de campos distintos – a arquitetura e a fotografia, com atravessamentos da pintura e da escultura. O campo em expansão não implica a existência de uma estrutura fixa para classificação dos trabalhos fotográficos, mas uma espécie de plataforma de encontro de existências possíveis à fotografia, existências que estimulam a experiência do olhar fotográfico, do objeto fotográfico e do espaço fotográfico. Há uma contaminação constante entre esses princípios. Também as separações e especificidades de cada linguagem, como a arquitetura e a fotografia, tendem a ser reduzidas em favor de uma experiência expansiva da imagem e do corpo na construção do espaço.

Assim, o campo em expansão funciona como um lugar de re-atualização da proposta fotográfica que tematiza o ambiente construído. É como se a proposta fotográfica, ao ser abordada de acordo com o campo em expansão, precipitasse novamente, dentro dessa organização viva em torno do olhar, do corpo-objeto e do espaço-tempo. Essa nova atualização da imagem acontece de acordo com, pelo menos, um dos princípios compositivos do sistema e torna possível perceber determinados aspectos que não seriam apreciados dentro de abordagens tradicionais exclusivas do campo disciplinar da fotografia ou mesmo da arquitetura. Nesse sentido, o campo não pretende engavetar os trabalhos dentro de conceitos classificadores, mas desdobrar as propostas artísticas a partir de operadores que permitam perceber em que sentido a representação fotográfica do espaço construído pode promover movimentações e re-acomodações no

pensamento fotográfico e também naquele arquitetônico. É possível que essas obras afetem os modos como se tende a produzir e a apropriar o espaço contemporâneo ao tratar do tema do ambiente construído do modo como o fazem? O sistema do campo em expansão contribui, de fato, para avaliar esses processos por meio da criação de um lugar de re-atualização da obra dentro de um universo específico de referências?

Referências Bibliográficas

BAKER, George. **Photography's Expanded Field**. *October*. Vol. 114. Autumn 2005. Pp. 120-140.

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

BENJAMIN, Walter. **The Little History of Photography** (1931). Traduzido por Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. In: BENJAMIN, Walter editado por Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin. *The Work of Art in the Age of Its Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Pp. 274-298.

BENJAMIN, Walter. **News about flowers** (1928). Traduzido por Michael W. Jennings. In: BENJAMIN, Walter editado por Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin. *The Work of Art in the Age of Its Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Letter from Paris (2)** (1936). Traduzido por Edmund Jephcott. In: BENJAMIN, Walter editado por Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin. *The Work of Art in the Age of Its Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. **The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility 1935 (Second Version 1989)**. Traduzido por Edmund Jephcott e Harry Zohn. In: BENJAMIN, Walter editado por Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin. *The Work of Art in the Age of Its Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

BONAMI, Francesco. **Sugimoto: Architecture**. Museum of Contemporary Art, Chicago, and D.A.P./ Distributed Art Publishers, New York.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2013 (1ªimp 1990).

HOCKNEY, David; STANGOS, Nikos. **That's how I see it**. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

HOCKNEY, David; STANGOS, Nikos. **Pictures**. New York: N. H. Abrams, 1979.

- HOCKNEY, David; WESCHLER, Lawrence. **Portraits**. New York: Knopf, 1984.
- HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- KRAUSS, Rosalind. **Sculpture's Expanded Field**. 1979. *October* Vol. 8. Spring 1989, pp. 30-44.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Visible and the Invisible**. Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- MORELL, Abelardo. SIEGEL, Elizabeth. **Abelardo Morell: the Universe Next Door**. Art Institute of Chicago: Yale University Press, 2013.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SUGIMOTO, Hiroshi. **Architecture of Time**. Edited by Eckhard Schneider. Kunsthaus Bregenz, 2002.
- SUGIMOTO, Hiroshi. **Portraits**. Organized by Tracey Bashkoff and Nancy Spector. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2000.
- SUGIMOTO, Hiroshi. **Revolution**. Edited by Armin Zweite. Hatje Cantz, Munich, 2012.
- SUGIMOTO, Hiroshi. **In Praise of Shadows**. CCA Kitakyushu / Korinsha Pres, 1999.
- SUGIMOTO, Hiroshi; BONAMIN, Francesco. **Sugimoto Architecture**. Publ. in Conjunction with the Exhibition Held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, Feb. 22 - June 1, 2003. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2003.
- VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny**. Essays on the modern unhomely. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- VIDLER, Anthony. **Staging Lived Space: James Casebere's Photographic Unconscious**. In: CASEBERE, James [et al]. *James Casebere: the spatial uncanny*. Charta; Sean Kelly Gallery, 2001. Pp. 9-19.
- VIDLER, Anthony. **Warped Space**. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- VIDLER, Anthony. **Architecture's Expanded Field**. In: *Architecture Between Spectacle and Use*, ed. Anthony Vidler (Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), p. 143-154.
- VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny**. Essays on the modern unhomely. MIT Press: Cambridge, 1996.
- VIDLER, Anthony. **James Casebere: the spatial uncanny**. Charta ; Sean Kelly Gallery, 2001.

1 KRAUSS, 1979, p. 34.

2 Idem, Ibdem, p. 38.

3 VIDLER, 2004, p. 147.

4 BAKER, 2005, p. 120.

5 ROUILLÉ, 2005, p. 77.

6 KOSSOY, 2001, p. 47.

7 Idem, Ibdem, p. 48.

8 Tradução do autor. Versão inglesa utilizada: It was this breathy halo that was sometimes captured with delicacy and depth by the now old-fashioned oval frame. (BENJAMIN 1931/2008, p. 283).

9 Tradução do autor. Versão inglesa utilizada: Everything about these early pictures was built to last. Not only the incomparable groups in which people came together – and whose disappearance was surely one of the most precise symptoms of what was happening in society in the second half of the century – but the very creases in people's clothes have an air of permanence. (BENJAMIN 1931/2008, p. 281)

10 ROUILLÉ, 2005, p. 260.

11 Tradução do autor. Texto na versão inglesa utilizada como fonte: The accessories used in these portraits, the pedestals and balustrades and little oval tables, are still reminiscent of the period when, because of the long exposure time, subjects had to be given supports so that they would remain fixed in place. And if, at first, 'head clamps' and 'knee braces' were felt to be sufficient, 'further impedimenta were soon added, such as could be seen in famous paintings and therefore had to be 'artistic'. First it was the columns, or curtains.' The most capable started resisting this nonsense as early as the 1860s. (BENJAMIN 1931/2008, p. 282).

12 Tradução minha. Texto original: After 1880, though, photographers made it their business to stimulate the aura which had been banished from the picture with the suppression of darkness through faster lenses, exactly as it was being banished from reality by the deepening degeneration of the imperialist bourgeoisie. They saw it as their task to stimulate this aura using all arts of retouching, and specially the so-called gum print. (BENJAMIN 1931/2008, p. 283)

13 Tradução do autor. Texto utilizado como fonte, tradução inglesa: It is through photography that we first discover the existence of the optical unconscious, just as we discover the existence of the instinctual unconscious through psychoanalysis. BENJAMIN 1931/2008, p. 278.

14 BENJAMIN, 1938/2011, p. 293.

15 Idem, Ibdem, p. 257.

16 Idem, Ibdem, p. 293.

17 ROUILLÉ, 2005, p. 73.

18 Idem, Ibdem, p. 200.

19 Idem, Ibdem, p. 201.

20 Idem.

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

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

23 Tradução do autor. Texto original: Everything we look at is a kind of Troy, built of sedimented layers, from the slowest to the fastest and from the most remote to the most recent, where each layer moves to a different tempo, and where the subject, in order to understand its place in the scheme of things, has to process and interpret its experience according to these densely superimposed layers and speeds of time. (BRYSON in SUGIMOTO 2000, p. 56).

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

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