

Neste livro inovador, Junia Mortimer abre um novo campo de visão entre a imagem fotográfica e o objeto arquitetônico. Fotógrafa excepcionalmente talentosa e pesquisadora rigorosa, Mortimer interroga a história, a teoria e a crítica da fotografia, explodindo a divisão convencional entre a câmera e seu sujeito/objeto para constituir um espaço totalmente novo – um espaço de conhecimento fotográfico e experiência arquitetônica que é, ao mesmo tempo, arquitetônico e fotográfico. Este *campo em expansão* revela os fundamentos visuais e psicanalíticos que constroem a nossa percepção do ambiente espacial, na planicidade e na profundidade. Único em sua abordagem, este trabalho é uma leitura imperativa para fotógrafos do meio ambiente construído e também críticos e analistas de arquitetura.

Anthony Vidler

Professor Doutor Arquiteto
School of Architecture, The Cooper Union, NYC

ARQUITETURAS DO OLHAR

JUNIA MORTIMER



EDITOR

Fernando Pedro da Silva

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Fernando Pedro da Silva
Marcela Rêgo do Nascimento

CONSELHO EDITORIAL

João Diniz
Lígia Maria Leite Pereira
Lucia Gouvêa Pimentel
Heloisa Soares de Moura Costa
Marília Novaes da Mata Machado
Otávio Soares Dulci
Vera Casa Nova

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Luísa Rabello

DIREITOS EXCLUSIVOS DESTA EDIÇÃO

Editora C/Arte
Av. Otacílio Negrão de Lima, 16570 - Pampulha - CEP 31555-016
Belo Horizonte/ MG - Brasil
Tel.: (31) 3491-2001
com.arte@comartevirtual.com.br
www.comarte.com

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M888a Mortimer, Junia

Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço
construído / Junia Mortimer. - Belo Horizonte : C/Arte, 2017.
268 p. ; 15,5cm x 22,5cm.

ISBN: 978-85-7654-354-1

1. Teoria da Arte. 2. Fotografia. 3. Arquitetura. 4. Espaço. I. Título.

CDD 770
CDU 77

Catalogação na fonte: Vagner Rodolfo CRB-8/9410

JUNIA MORTIMER

ARQUITETURAS DO OLHAR

IMAGINÁRIOS FOTOGRÁFICOS
DO ESPAÇO CONSTRUÍDO

Editora C/ Arte
Belo Horizonte 2017

C/Arte

Francisco Sales
15.12.2017

2. ARQUITETURA E FOTOGRAFIA: ORIGENS DE UMA RELAÇÃO

Em novembro de 1975, o fotógrafo e crítico Cervin Robinson, referência em fotografia de arquitetura nos Estados Unidos, publicou no *Journal of Architectural Education* o artigo intitulado “Architectural photography: complaints about the standard product (ROBINSON, 1975, pp. 10-15)”. Nesse artigo, Robinson apresenta pontos de objeção à fotografia de arquitetura praticada na época pelos profissionais do ramo. Segundo ele, a maior parte das imagens das publicações especializadas gerava um “ar de insatisfação”, pois os fotógrafos eram visivelmente condicionados a estilizar seus produtos – para tornar suas imagens atrativas na revista – e a expressar exclusivamente o ponto de vista dos arquitetos. De acordo com o autor, isso gerava uma constante frustração na expectativa de um determinado público crítico para com a fotografia de arquitetura, pois ela não conseguia representar visualmente o que estava implicado, em termos de teoria da arquitetura, nas produções espaciais daquela época.¹¹

Em 1987, Robinson publica, junto com Joel Herschman, o livro *Architecture Transformed*,¹² no qual reitera sua crítica à fotografia de

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

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

arquitetura produzida em meados de 1970. Para ele, ao dar visibilidade a somente uma determinada parte da experiência arquitetônica – isto é, ao fotografar o edifício nos seus melhores ângulos e nas melhores condições de luz –, o fotógrafo dava somente as notícias boas (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 156, tradução nossa), além de “apagar todos os traços de presença humana” (WOODS, 2009, p. xviii, tradução nossa). Robinson avalia, no entanto, que aconteceram mudanças no período entre essas publicações e que elas se devem principalmente a dois fatores: o primeiro era a pressão pela utilização de cores, inicialmente por parte da indústria da publicidade e também por parte dos próprios arquitetos; e o segundo – fator que mais interessa a esta pesquisa – era “o retorno de artistas-fotógrafos à arquitetura como sujeito”, com um repentino mercado para essas imagens em museus e galerias (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 172, tradução nossa).

As críticas de Robinson à fotografia comercial de arquitetura produzida em 1970 não consistiram num evento isolado. Além dele, outros críticos, como James Marston Fitch,¹³ apontavam para a padronização desse tipo de imagem nos periódicos e revistas. Fotografias de arquitetura apareciam em capas de revistas populares, como a *Life* norte-americana, e assim, segundo o crítico Schwarzer, “não somente tornavam famosas algumas edificações; elas também trabalhavam para encorajar associações entre bens de consumo e a arte ou a arquitetura dispostas na mesma página” (SCHWARZER, 2004, p. 182, tradução nossa).

No final da década de 1980 e início da década de 1990, críticas à fotografia de arquitetura apareciam também no contexto brasileiro, com as contribuições de Fernando Freitas Fuão sobre as fotografias de arquitetura presentes nas revistas especializadas. Em 2001, Fuão retoma essa discussão criticando o embelezamento das edificações e a discrepância entre imagem e referente nas fotografias publicadas em revistas:

Hoje, se louva (*sic*) determinadas arquiteturas só porque são mais fotogênicas que outras. E, inacreditavelmente, em alguns grandes escritórios internacionais, arquitetos e fotógrafos já estão trabalhando juntos desde a concepção do projeto até a sua realização, para que o produto final tenha uma aparência fotogênica. Se, por acaso, o projeto não sair em simbiose, caberá ao fotógrafo com seus truques mágicos, ilusionísticos, elaborar a fotossíntese para glorificar o trabalho do arquiteto. Sua função é praticamente embelezar, maquiar, folhar a ouro o edifício, ainda mesmo que este tenha

13 Ver nota 10.

o desprante de não possuir nenhuma virtude arquitetônica e mal consiga parar em pé. De fato, qualquer arquiteto sabe que a fotografia pode intervir e modificar favoravelmente a situação real. (FUÃO, 2001, s.p.)

A insatisfação com a fotografia de arquitetura não foi, portanto, um evento exclusivo da década de 1970. Sobre essa insatisfação, é impossível, por exemplo, não mencionar o artigo “New eyes for old”, de Philip Morton Shand, publicado em 1934 na *Architectural Review*. Nesse artigo, Shand elogia a relação entre arquitetura moderna, especialmente aquela produzida na Bauhaus, e a Nova Visão, movimento encabeçado por Laszlo Moholy-Nagy. Segundo Shand, haveria uma simbiose entre as duas áreas, de modo que o movimento moderno parecia vivenciar o renascimento mútuo delas. Ele escreve que:

No começo de 1920, a fotografia de arquitetura estava de modo tão sem imaginação fiel à vida e à perspectiva convencional como qualquer outro tipo de fotografia. Homens com equipamentos de fotógrafos de praia circundavam as edificações a uma distância respeitável como policiais com suas lanternas de flash sobre o impecavelmente óbvio. Mas os novos tipos de arquitetos tiveram suas edificações fotografadas por novos tipos de fotógrafos. Resultou uma revolução na técnica da fotografia de arquitetura que revolucionou o criticismo arquitetônico.¹⁴ (SHAND, 1934, p. 12, tradução nossa)

Moholy-Nagy acreditava que era possível prover novos tipos de experiência do espaço por meio de distorções de perspectiva, como ele fazia. Segundo ele, com a ajuda de novas formas de representação e dos novos arquitetos, temos “um alargamento e uma sublimação da nossa apreciação do espaço, a compreensão de uma nova cultura espacial” (MOHOLY-NAGY, 1936, p. 36, tradução nossa).

Além dessa relação com a fotografia da Nova Visão, ocorreu também uma livre associação entre arquitetura e fotografia com fins publicitários na Bauhaus durante o modernismo, estratégia importante também para a

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

divulgação das ideias do movimento moderno, especialmente na década de 1930. É o que demonstra a pesquisadora Beatriz Colomina ao analisar os usos de imagens na revista *L'Esprit Nouveau* ou no livro *Vers une architecture*, de Le Corbusier. Segundo a autora, Le Corbusier associava, por exemplo, suas ideias de serialização da construção com a indústria de automóveis, por meio da associação de texto (“maisons en série”) com imagens de carros Citroën. Para Colomina, “Le Corbusier estava empregando técnicas modernas de publicidade: [...] ele chama a atenção visual do leitor por meio da imagem espetacular para conduzi-lo ao conceito que ele está promovendo, a produção em massa de casas”¹⁵ (COLOMINA, 1996, p. 159, tradução nossa).

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

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

Trabalhos desse tipo – ou seja, trabalhos fotográficos em torno da temática do ambiente construído e distintos da fotografia comercial de arquitetura – começaram a aparecer ocasionalmente em revistas especializadas, como na *Architectural Review* e na *Architectural Forum*, a partir de 1950. Em 1967 e 1968, a *Architectural Review* publicou duas matérias sobre o trabalho dos fotógrafos alemães Hilla e Bernard Becher (Imagem 2.1) – cuja obra será comentada mais adiante. Antes de publicar os trabalhos dos Becher – que seriam uma forte presença da abordagem fotográfica

15 Texto original: “Le Corbusier was employing modern publicity techniques: [...] he grabs the reader’s visual attention through the spectacular image to direct them to the concept he is promoting, the mass production of houses.” (COLOMINA, 1996, p. 159-160)

objetivista no contexto norte-americano –, a *Architectural Review* já vinha produzindo, desde 1950, a série *Townscapes*. Essa série consistia na documentação fotográfica e textual das “virtudes negligenciadas do desenho das cidades vernaculares” (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 137, tradução nossa). Segundo Robinson, a circulação das imagens da série *Townscapes* teria contribuído para mudar o modo como o público norte-americano percebia e registrava o espaço:

[...] a maior parte das imagens de Townscape eram tiradas com a câmera Rolleiflex de lentes gêmeas, a mais utilizada no final de 1940 e início de 1950. Apoiada no nível da cintura, ela criava um vantajoso ponto de vista com inevitável ênfase no calçamento das ruas, nos degraus, bollards e outros mobiliários urbanos. [...] Nada está distanciado. (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 137, tradução nossa)

Segundo Robinson, essa relação de proximidade com o espaço fotografado, característica das fotografias da série *Townscape*, teria afetado também os trabalhos que o fotógrafo Walker Evans assinava para a revista *Architectural Forum*. Evans contribuiu com essa revista durante a década de 1950 com dossiês fotográficos de temáticas variadas. Há uma grande diferença na abordagem fotográfica que ele apresenta aí com aquela mais distanciada e menos formalista que ele apresentava nas fotografias do livro *American photographs*, que publicou em 1938.

Voltando à crítica à fotografia comercial de arquitetura de 1970, conforme vimos ser apontada por Robinson e Fitch, podemos entendê-la como sintoma de crise de linguagem e índice de que transformações aconteciam ou estavam para acontecer no território da fotografia e também no da arquitetura. Por que proponho tratar desse momento de crise especificamente, e não de outro, como aquele de 1920 descrito por Schand? Os principais motivos são a emancipação da fotografia como campo artístico e de estudo teórico e a ampliação do entendimento de arquitetura para a inclusão da construção vernacular além de um aprofundamento da investigação formal como entidade abstrata, aspectos que emergem no contexto de 1960 e 1970. Essas condições criaram um território movediço, no qual a fotografia era abordada como forma de expressão artística e a arquitetura, como integrante de um ambiente construído, manifestação cultural de uma sociedade. Com isso aconteceram reconfigurações de fronteiras e limites disciplinares, a partir de novas experimentações espaciais e visuais.

2.1 O CONTEXTO FOTOGRÁFICO: SUBJETIVIDADE, OBJETIVIDADE E HIBRIDIZAÇÕES

Segundo Jean-Claude Lemagny,¹⁶ a fotografia vivia um período de crise de linguagem no período entre 1950 e 1980. Essa incerteza de sua condição a faria ultrapassar o embate com os princípios orientadores modernos – tais como forma ou verdade, abstração ou documentação – para fazer parte de diversos experimentos, que envolviam outras artes e muitas hibridizações de sua natureza. Da incerteza de sua condição emergiram também inúmeras vertentes práticas, que ofereciam diferentes modos de abordagem da fotografia.

Um desses modos aparece no trabalho do grupo *Subjektive Fotografie*, surgido na Alemanha a partir do grupo *Fotoform*. Sob a liderança de Otto Steinert,¹⁷ o grupo, que existiu entre 1949 e 1957, organizou três exposições intituladas *Subjektive Fotografie* – em 1951, 1954 e 1958 –, que, segundo o próprio Steinert, reuniam “toda criação fotográfica pessoal, dos fotogramas abstratos à reportagem, que fosse bem construída visualmente e também psicologicamente profunda” (STEINER apud LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p. 188, tradução nossa). As referências do grupo que recuperavam a efervescência cultural dos anos 1920 e 1930, com destaque para Moholy-Nagy e Man Ray, buscavam fundamentar uma ideia da livre criação de cada indivíduo dentro do limite imposto pela técnica fotográfica. Segundo Jean-Claude Lemagny, Steinert e seus seguidores estabeleciam para si uma visão hierárquica da fotografia, que, em sentido crescente de “perfeição”, ia primeiro da simples reprodução para a reprodução personalizada, depois para a criação que continua figurativa e, por fim, para a criação fotográfica

16 Jean-Claude Lemagny é autor do texto do nono capítulo do livro *A history of photography*, uma publicação editada por ele em parceria com o crítico de fotografia André Rouillé. Nesse texto, Lemagny explora os 30 anos entre 1950 e 1980 como um período de crise da fotografia e de reapresentação dessa linguagem dentro do universo da arte contemporânea. Para saber mais, ver LEMAGNY. *Photography unsure of itself*. (In: ROUILLÉ & LEMAGNY, 1987, p. 186-229)

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

absoluta, que seria a abstração construtivista.¹⁸ Esse apreço pela abstração na representação fotográfica rejeitava “as virtudes criativas da fotografia direta, espontânea, e o abandono da esperança de que a trilha da criação pudesse um dia levar a uma fotografia unida” (LEMAGNY & ROUILLÉ, 1987, p. 190, tradução nossa). Portanto, era uma clara reação à ideia de “momento decisivo”, conforme formulou Henri Cartier-Bresson, que acreditava na escolha do momento certo pelo artista para a construção de um sentido, a ser derivado do fato e da rigorosa organização de formas que o evidenciavam.

Pouco tempo mais tarde, o excesso de subjetividade seria contestado por fotógrafos que propunham se aproximar objetivamente da realidade. Entre eles, destaca-se o casal alemão Hilla e Bernard Becher que, desde a década de 1950, fotografava arquiteturas industriais no interior de determinados países da Europa e nos Estados Unidos. Uma série de artistas norte-americanos – como Stephen Shore, Lewis Baltz, Richard Nixon e Robert Adams, entre outros – compartilhava de uma abordagem, pretensamente objetiva, semelhante à dos Becher. Vários deles participaram da exposição New Topographics, realizada em 1975 na George Eastman House, na qual predominava a temática da paisagem construída norte-americana. Os artistas da New Topographics referenciavam assumidamente os trabalhos desenvolvidos por Edward Ruscha, importante referência na arte conceitual. Entre 1961 e 1972,¹⁹ Ruscha publicou uma série de livros de artista, de tiragem reduzida e temas variados. Quase todos os livros tematizam o ambiente construído (estações de gasolina, estacionamentos, apartamentos).

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

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

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

dialogam com uma abordagem mística da fotografia – tendem a promover experiências contemplativas que estimulam a consciência do corpo pelo sujeito da experiência.

Diferentemente de White, na sua abordagem quase mística e contemplativa da imagem fotográfica, o suíço Robert Frank desenvolveu um enfoque no limite entre o subjetivismo e o objetivismo, que revelava – a partir da sua condição de estrangeiro dentro do território norte-americano – o indefinido, o inacabado e o marginal da paisagem urbana, bem como momentos de imprevista e intensa poesia. Não há uma hierarquia entre esses elementos, já que Frank não reforça nenhuma diferenciação entre admirável e repulso. Ele constrói uma narrativa urbana por fragmentos, sem que as imagens estejam necessariamente carregadas de um significado *a priori* – como era comum à vertente humanista – e sem que esses fragmentos venham a constituir necessariamente um todo uniforme e identificável. Em seu livro *Les américains*, de 1958 (publicado como *The americans* nos Estados Unidos, em 1959, com prefácio de Jack Kerouac), Frank apresenta uma paisagem física e social da América que não se pretende una ou totalizante, mas que aparece múltipla, variada, estranha e, ao mesmo tempo, transgressivamente sedutora e repulsiva, como fruto de uma relação aberta, quase erótica, entre a solidão do viajante fotógrafo e a do sujeito observador. A abordagem da fotografia como ferramenta de construção de uma paisagem social, presente no trabalho de Robert Frank, consolida-se posteriormente dentro de um discurso mais sistematizado nas obras de fotógrafos como Lee Friedlander e Garry Winogrand.

Mas consideráveis mudanças no campo da fotografia viriam a ocorrer no período entre 1960 e 1980, sobretudo pelas experimentações artísticas que pretenderam romper os limites dos meios e das linguagens constituídos. O uso da fotografia por artistas de *land art*, entre fins de 1960 e início de 1970, enquanto registro de seus trabalhos, foi a solução encontrada para atribuir continuidade no tempo para a condição efêmera de suas obras. Foi o caso de *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, no Great Salt Lake de Utah, em 1970, cristalizado no imaginário da história da arte por meio de representações fotográficas aéreas.

No entanto, o fotográfico mostrou-se igualmente fértil para problematizar a paisagem, saindo da mera condição de registro dessas intervenções que desafiavam as categorias tradicionais da arte para constituir-se também como lugar de pensamento sobre o espaço. É o caso do recurso à fotografia que aparece também nas instalações visuais que o artista Gordon Matta-Clark realizou a partir de suas performances arquitetônicas de intervenção em edificações. Esse recurso não substituiu a experiência anárquica dos processos de intervenção de Matta-Clark, mas permitia, por meio de um processo de reconstrução visual dessas intervenções, uma experiência de outra natureza. Essa outra experiência visual continuava procurando atribuir duração no

tempo a certos princípios ativadores das propostas do artista, mas constituía, por sua vez, um outro lugar de pensamento sobre as espacialidades propostas por Matta-Clark, menos no sentido da performance e mais no sentido do questionamento residual das formas tradicionais de concepção arquitetônica. Da intervenção até a recepção fotográfica que será percebida pelo sujeito numa galeria, destaca-se a ideia de reorganização do espaço – tanto o espaço visual, quanto aquele da experiência viva – a partir de segmentações, recortes, falhas, refundações. Segundo Thomas Crow, “na imaginação de Matta, a edificação era tão ostensiva quanto o padrão de luz ou cor na impressão – e a impressão fotográfica tão concreta quanto uma edificação” (CROW in WESTGEEST, 2009, p. 42, tradução nossa). Isso fica evidente em *Pipes*, um trabalho que Matta-Clark realiza em 1971, essa relação entre espaço fotográfico e ambiente construído já se anuncia hibridizada. Nesse trabalho, Matta-Clark propõe uma relação entre imagem fotográfica e seu referente que coloca em questionamento a ideia de fotografia como registro da realidade objetiva e que explora a potencialidade da imagem como criação de um novo modo de existência desse mesmo referente – no caso, o encanamento da edificação. Conforme descreve Matta-Clark no texto de Crow:

Eu estendi uma das linhas de gás de detrás de uma parede para fora até o espaço de exibição, e depois voltei com ela para dentro da parede, acompanhada de uma documentação fotográfica da viagem do encanamento da rua até a edificação e através dela. O encanamento tinha duas vidas: tinha tanto uma extensão física quanto uma fotográfica e lidava com a edificação ao mesmo tempo como sistema mecânico e como uma série de espaços discretos.²⁰ (MATT-CLARK apud CROW in WESTGEEST, 2009, p. 43, tradução nossa)

20 Crow é um dos autores presentes no livro *Take place: photography and place from multiple perspectives*, organizado por Helen Westgeest a partir de um simpósio sobre o tema realizado na Universidade de Leiden, na Holanda, em 2006. O simpósio reuniu artistas e acadêmicos de diferentes formações em torno da relação entre fotografia e lugar como objeto comum de pesquisa. A realização do simpósio em 2006 e a publicação dos seus textos em 2009 evidenciam a importância do assunto no mundo contemporâneo e a extensão internacional do tema. Texto original: “I extended one of the gas lines from behind a wall out into the exhibition space and returned it back into the wall, accompanied by a photographic documentation of the pipe’s journey from the street into and through the building. The pipe led thus two lives: it had both a physical as well as a photographic extension and dealt with the building simultaneously as a mechanical system and a series of discrete spaces.” (MATT-CLARK apud CROW in WESTGEEST, 2009, p. 43)

dialogam com uma abordagem mística da fotografia – tendem a promover experiências contemplativas que estimulam a consciência do corpo pelo sujeito da experiência.

Diferentemente de White, na sua abordagem quase mística e contemplativa da imagem fotográfica, o suíço Robert Frank desenvolveu um enfoque no limite entre o subjetivismo e o objetivismo, que revelava – a partir da sua condição de estrangeiro dentro do território norte-americano – o indefinido, o inacabado e o marginal da paisagem urbana, bem como momentos de imprevista e intensa poesia. Não há uma hierarquia entre esses elementos, já que Frank não reforça nenhuma diferenciação entre admirável e repulsivo. Ele constrói uma narrativa urbana por fragmentos, sem que as imagens estejam necessariamente carregadas de um significado *a priori* – como era comum à vertente humanista – e sem que esses fragmentos venham a constituir necessariamente um todo uniforme e identificável. Em seu livro *Les américains*, de 1958 (publicado como *The americans* nos Estados Unidos, em 1959, com prefácio de Jack Kerouac), Frank apresenta uma paisagem física e social da América que não se pretende una ou totalizante, mas que aparece múltipla, variada, estranha e, ao mesmo tempo, transgressivamente sedutora e repulsiva, como fruto de uma relação aberta, quase erótica, entre a solidão do viajante fotógrafo e a do sujeito observador. A abordagem da fotografia como ferramenta de construção de uma paisagem social, presente no trabalho de Robert Frank, consolida-se posteriormente dentro de um discurso mais sistematizado nas obras de fotógrafos como Lee Friedlander e Garry Winogrand.

Mas consideráveis mudanças no campo da fotografia viriam a ocorrer no período entre 1960 e 1980, sobretudo pelas experimentações artísticas que pretendiam romper os limites dos meios e das linguagens constituídos. O uso da fotografia por artistas de *land art*, entre fins de 1960 e início de 1970, enquanto registro de seus trabalhos, foi a solução encontrada para atribuir continuidade no tempo para a condição efêmera de suas obras. Foi o caso de *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, no Great Salt Lake de Utah, em 1970, cristalizado no imaginário da história da arte por meio de representações fotográficas aéreas.

No entanto, o fotográfico mostrou-se igualmente fértil para problematizar a paisagem, saindo da mera condição de registro dessas intervenções que desafiavam as categorias tradicionais da arte para constituir-se também como lugar de pensamento sobre o espaço. É o caso do recurso à fotografia que aparece também nas instalações visuais que o artista Gordon Matta-Clark realizou a partir de suas performances arquitetônicas de intervenção em edificações. Esse recurso não substituía a experiência anárquica dos processos de intervenção de Matta-Clark, mas permitia, por meio de um processo de reconstrução visual dessas intervenções, uma experiência de outra natureza. Essa outra experiência visual continuava procurando atribuir duração no

tempo a certos princípios ativadores das propostas do artista, mas constituía, por sua vez, um outro lugar de pensamento sobre as espacialidades propostas por Matta-Clark, menos no sentido da performance e mais no sentido do questionamento residual das formas tradicionais de concepção arquitetônica. Da intervenção até a recepção fotográfica que será percebida pelo sujeito numa galeria, destaca-se a ideia de reorganização do espaço – tanto o espaço visual, quanto aquele da experiência viva – a partir de segmentações, recortes, falhas, refundações. Segundo Thomas Crow, “na imaginação de Matta, a edificação era tão ostensiva quanto o padrão de luz ou cor na impressão – e a impressão fotográfica tão concreta quanto uma edificação” (CROW in WESTGEEST, 2009, p. 42, tradução nossa). Isso fica evidente em *Pipes*, um trabalho que Matta-Clark realiza em 1971, essa relação entre espaço fotográfico e ambiente construído já se anuncia hibridizada. Nesse trabalho, Matta-Clark propõe uma relação entre imagem fotográfica e seu referente que coloca em questionamento a ideia de fotografia como registro da realidade objetiva e que explora a potencialidade da imagem como criação de um novo modo de existência desse mesmo referente – no caso, o encanamento da edificação. Conforme descreve Matta-Clark no texto de Crow:

Eu estendi uma das linhas de gás de detrás de uma parede para fora até o espaço de exibição, e depois voltei com ela para dentro da parede, acompanhada de uma documentação fotográfica da viagem do encanamento da rua até a edificação e através dela. O encanamento tinha duas vidas: tinha tanto uma extensão física quanto uma fotográfica e lidava com a edificação ao mesmo tempo como sistema mecânico e como uma série de espaços discretos.²⁰ (MATT-CLARK apud CROW in WESTGEEST, 2009, p. 43, tradução nossa)

20 Crow é um dos autores presentes no livro *Take place: photography and place from multiple perspectives*, organizado por Helen Westgeest a partir de um simpósio sobre o tema realizado na Universidade de Leiden, na Holanda, em 2006. O simpósio reuniu artistas e acadêmicos de diferentes formações em torno da relação entre fotografia e lugar como objeto comum de pesquisa. A realização do simpósio em 2006 e a publicação dos seus textos em 2009 evidenciam a importância do assunto no mundo contemporâneo e a extensão internacional do tema. Texto original: “I extended one of the gas lines from behind a wall out into the exhibition space and returned it back into the wall, accompanied by a photographic documentation of the pipe’s journey from the street into and through the building. The pipe led thus two lives: it had both a physical as well as a photographic extension and dealt with the building simultaneously as a mechanical system and a series of discrete spaces.” (MATT-CLARK apud CROW in WESTGEEST, 2009, p. 43)

Em trabalhos posteriores, Gordon Matta-Clark – que insiste numa abordagem do ambiente construído a fim de explorar a transgressão dos limites impostos pelas convenções arquitetônicas – propõe igualmente explorar a fotografia como ferramenta para construção de um espaço de experiência que evidencia a instabilidade dos limites dados pelo real. Segundo Caroline van Eck, a montagem fotográfica que o artista propõe para o trabalho *Splitting*, de 1974, evidencia uma relação entre fotografia e ambiente construído que “reverte o processo de desfiguração que acontece nas imagens tradicionais de arquitetura no Ocidente” (VAN ECK in WESTGEEST, 2009, p. 177, tradução nossa). Para van Eck, a montagem fotográfica de Matta-Clark em *Splitting* relaciona os traços de habitação humana com “a corporeidade das margens rotas, dos tecidos sujos e amarrotados”, criando uma seção elevada que, definitivamente, é da ordem do inquietante (*uncanny*). A fotografia – a autora continua – “sugere que a casa era um corpo vivo, aberto ao meio pelo escalpe do anatomista arquitetônico”²¹ (VAN ECK in WESTGEEST, 2009, p. 178, tradução nossa).

A casa como corpo vivo resulta, assim, de um processo de desconstrução desse mesmo corpo que demonstra, por meio dessa desconstrução, “como as convenções da arquitetura – porta e janelas – literalmente ‘enquadram’ nossa experiência do mundo”²² (SCHWARZER, 2004, p. 167, tradução

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

22 Schwarzer analisa a obra de Matta-Clark no capítulo “Photography” do seu livro *Zoomscape*, presente na bibliografia desta pesquisa. O texto completo original, que compreende os excertos utilizados neste parágrafo da minha pesquisa, apresenta-se a seguir: “Matta-Clark wanted to offer unusual and unexpected views through the deconstructed buildings, and to demonstrate how the conventions of architecture – door and Windows – literally ‘frame’ our experience of the world. The photographs play a documentary role in his project, showing the buildings sliced apart, their insides bared. But the photographs also play an artistic role. Their frames further cut and delimit the field of view; we see precise angles on Matta-Clark’s operation. Depending upon the

nossa). Segundo Schwarzer, as fotografias de Matta-Clark cumprem um papel tanto documental – ao mostrar esse fatiamento das construções e a nudez de seus interiores –, como também um papel artístico, pois os seus enquadramentos visuais “delimitam um [outro] campo de visão; vemos ângulos precisos na operação de Matta-Clark. Dependendo do lugar de onde elas são tiradas, as fotografias cortam a parede de uma edificação ou a página de um livro, oferecendo janelas para a transformação do espaço construído” (SCHWARZER, 2004, p. 167, tradução nossa).

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

Na mesma época dessas experimentações espaço-visuais de Gordon Matta-Clark, Susan Sontag publicou, em 1977, o livro *Sobre fotografia*. Nele a autora reúne uma série de ensaios de sua autoria que abordam a fotografia a partir de uma perspectiva filosófica e sociológica. Ao abrir espaço com reflexões rigorosas num campo ainda pouco explorado criticamente, o livro veio a se tornar uma importante referência no campo fotográfico. Segundo a autora: “o motivo por que a linguagem [crítica da fotografia] é pobre não é acidental: trata-se da ausência de uma rica tradição de crítica fotográfica” (SONTAG, 2004, p. 155). No ensaio “Evangélicos fotográficos”, Sontag diagnóstica naquele momento histórico da década de 1970 um gosto fotográfico extremamente variável, mas que tendia ao formalismo. Diante da pluralidade de manifestações, ela acredita que, por um breve tempo, “digamos, de Stieglitz até o reinado de Weston” (SONTAG, 2004, p. 152), determinados padrões de qualidade das fotografias pareceram constituir um “ponto de vista sólido para avaliar fotos”. No entanto, esse ponto de vista sólido teria sido substituído, segundo Sontag, pela ideia de “visão fotográfica”. A visão fotográfica constituiria uma “nova posição que almeja liberar a fotografia, como arte, dos padrões opressivos da perfeição técnica; liberar a fotografia da beleza também” (SONTAG, 2004, p. 153). Essa liberdade favoreceu a tematização de objetos enfadonhos ou banais, como a série de guimbas de cigarro, realizada pelo fotógrafo de moda Irving Penn. Ao mesmo tempo, ressurgia o interesse de muitos fotógrafos por instrumentos, técnicas e modos de representação

site where viewing takes place, the photograph cut open the wall of a building or the page of a book, offering windows into the transformation of built space.” (SCHWARZER, 2004, p. 167)

ARQUITETURA
HABITABILIDADE
CORPO
PETER ECKEN-
MATA-CLARK

mais antigos, como evidencia o reaparecimento de daguerreótipos, grandes formatos e motivos pictorialistas em determinados trabalhos. Esse renovado interesse incrementava a pluralidade característica do que Sontag chama de “visão fotográfica” mas, não pretendia enfraquecer os “compromissos atuais com a fotografia informal e com a fotografia como documento social” (SONTAG, 2004, p. 158). Nesse contexto instável da condição fotográfica, Sontag percebe que:

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

A saída que Sontag encontra para esse impasse está na ideia de que a fotografia não consiste numa forma de arte em si mesma e, portanto, não deve ser submetida aos padrões de avaliação e de organização aplicados aos campos da pintura ou da poesia, por exemplo. Mas sua peculiaridade está na sua capacidade de “transformar todos os seus temas em obras de arte” (SONTAG, 2004, p. 160). A conclusão de Sontag conduz a uma abordagem da fotografia, de acordo com a qual o tema da imagem – isto é, o referente da fotografia – é predominante. Essa abordagem implica uma ideia de transparência desse tipo de imagem, que seria apresentada mais tarde por Roland Barthes em *La chambre claire*, de 1980 (traduzido para o português como *A câmara clara*, BARTHES, 1984). A fotografia é, nessa perspectiva, meio de acesso a um referente. E se é ela, nessa condição, que transforma em arte os seus temas, é porque, segundo Sontag, “como a língua, [a fotografia] é um meio em que as obras de arte (entre outras coisas) são feitas” (SONTAG, 2004, p. 164).

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

da fotografia afasta o sujeito de uma compreensão da fraqueza desse meio como comunicador da verdade:

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

Ao contribuir para as reconsiderações e transformações do campo fotográfico, que aqueciam a década de 1970, a publicação em 1977 desses ensaios de Sontag provocou reações – não necessariamente contrárias – de outros teóricos e especialmente de fotógrafos artistas. Em reação à leitura indexical e à preponderância icônica do tema na imagem fotográfica, o fotógrafo Robert Heinecken produziu uma obra composta de duas peças. Em *S.S. Copyright project: “On photography”*, de 1978, Heinecken utiliza fotografias do seu estúdio, feitas por um ajudante, e de fotografias suas do texto de Sontag, para reconstruir a imagem fotográfica que representa a autora, Susan Sontag, disposta na contra-capa do seu livro publicado em 1977. Por meio de um processo de colagem que se baliza na gradação de tons de cinza presentes na fotografia da autora e nos tons predominantes em cada uma das fotografias reunidas, Heinecken coloca em discussão aspectos de autoria e libera a fotografia do compromisso restrito com o tema colocado pelo seu referente. Nessas montagens de Heinecken, não interessa tanto o aspecto icônico da semelhança entre fotografia e referente nem o aspecto indiciário entre marca e corpo original; mas sim a construção manipulável de outra realidade, que surge a partir do próprio processo artístico, num movimento marcadamente alegórico.

A abordagem de Sontag – à qual Robert Heinecken respondeu em forma de trabalhos fotográficos – insere-se numa tradição de estudos ontológicos da fotografia, que busca identificar o que é próprio dessa linguagem, sua especificidade. É possível localizar essa tradição – respeitando as diferenças entre as abordagens de cada autor – dos textos de Walter Benjamin, na década de 1930 (“Pequena história da fotografia”, 1931; “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, 1939); passando por André Bazin, na década de 1940 (“Ontologia da Imagem Fotográfica”, 1945); Rosalind Krauss (*Lamour fou*, 1986; *O fotográfico*, 1990); Roland Barthes (“A mensagem fotográfica”, 1961; “O terceiro sentido”, 1970; *A câmara clara*, 1980); e Philippe Dubois (*O ato fotográfico e outros ensaios*, 1990). A profusão de textos sobre a teoria da fotografia, especialmente a partir de 1970,

evidencia as mudanças que ocorriam com essa linguagem, inclusive no sentido de ela passar a constituir um campo de pesquisa e de reflexão. O estudo ontológico da imagem fotográfica dividiu inicialmente esses autores entre aqueles que tenderam a uma abordagem da fotografia como índice – isto é, como rastro de um referencial – e aqueles que a compreendem como ícone – isto é, como semelhança que reconstitui a experiência da realidade. Para esta pesquisa, é importante compreender em que medida essas abordagens teóricas, que aqueciam as discussões em torno da fotografia desde a década de 1930, afetaram o movimento de artistas fotógrafos em direção ao objeto do espaço construído nas décadas de 1960 e 1970. Existiria aí alguma relação possível?

Da ontologia à alegoria

No ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), Walter Benjamin elabora a ideia de que a fotografia moderna consiste numa construção e não numa reprodução da realidade objetiva. Como construção, a fotografia, segundo Benjamin, constitui uma chave de interpretação da realidade objetiva que permite acessar o inconsciente óptico²³ de uma determinada sociedade. Considerando o eixo teórico concernente à ontologia da fotografia e os possíveis desdobramentos do pensamento benjaminiano para a relação entre a linguagem fotográfica e a arquitetônica, vale ressaltar, por enquanto, que, para desenvolver a ideia de inconsciente óptico e o conceito de construção, Walter Benjamin utiliza o trabalho do fotógrafo Eugène Arget, cujo objeto é a cidade moderna, a Paris de fins do século XIX e início do século XX. É por meio das imagens de Arget, que fragmentam as paisagens não monumentais da capital francesa, que Benjamin descola a realidade objetiva daquela criada pela fotografia. Nesse processo, o autor nega a ideia de fotografia como cópia e percebe a quantidade de informações visuais que estão numa fotografia e que não são apreendidas pelos olhos na experiência cotidiana dos lugares – do que resulta sua abordagem da fotografia como instrumento de acesso ao inconsciente óptico de uma determinada sociedade.

No seu artigo “Ontologie de l’image photographique”²⁴ (1945), Bazin

23 O conceito de inconsciente óptico tem importantes desdobramentos para a compreensão da abordagem que proponho neste trabalho. Vou me dedicar ao tema mais profundamente no Capítulo 3 deste livro.

24 “Ontologie de l’image photographique” foi publicado pela primeira vez na edição especial *Les problèmes de la peinture*, da revista *Confluences. Revue Mensuelle*, em 1945. Esse e outros artigos de André Bazin foram publicados após sua morte na coletânea *Qu’est ce que le cinéma?*, publicada pelas edições Cerf em 1981.

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

Segundo as ideias apresentadas por Bazin, a fotografia é um meio – aspecto compartilhado com Susan Sontag – que, na sua gênese automática, é capaz de revelar o real. As suas virtudes estéticas estão, assim, condicionadas à sua capacidade de dar a ver aquilo que, não somos capazes de perceber no momento da experiência com o referente. A fotografia re-presenta, isto é, torna presente no tempo e no espaço o referente, beneficiando-se do que Bazin entende como uma transferência de realidade da coisa sobre sua reprodução (BAZIN 1981, pp. 13-14). O objetivismo de Bazin alimentou conceitualmente inúmeros trabalhos fotográficos que, a partir de 1950, procuravam explorar uma representação menos subjetiva da realidade. Tal abordagem aparece, por exemplo, nos trabalhos de Bernd e Hilla Becher, que fotografaram arquiteturas industriais no interior da Alemanha, em outros países da Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos. Esse tipo de abordagem aparece também em Robert Frank, no seu livro *Les Américains*, e na série de livros de artista organizados por Edward Ruscha em 1960, nos quais a objetividade da abordagem já está nos próprios títulos das publicações (*Twentysix Gasoline Stations*, *Nine swimming pools*, entre outros).

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

[a] realidade física e a mente criativa de um homem – não simplesmente como reflexos da realidade na mente, mas como um campo intermediário no qual dois poderes formadores, homem e mundo, se encontram como antagonistas equivalentes e parceiros, cada um contribuindo com seus recursos particulares.²⁵ (ARNHEIM, 1974, p. 159, tradução nossa)

O argumento de que a fotografia resulta de um encontro, e não da reprodução de um reflexo na mente do homem, coloca em evidência, para Arnheim, que o fotógrafo é necessariamente parte da situação que ele fotografa. Ao ser parte da situação, não lhe é possível descolar-se dela, nem dominá-la por completo, já que existe ao mesmo tempo a condição mecânica constitutiva da natureza da imagem fotográfica.

Nesse sentido, o meio fotográfico “manifesta a presença da realidade física autêntica” e, ao fazê-lo, relaciona diretamente a irracionalidade e o aspecto inconsciente desse espaço com o desejo por formas articuladas de quem fotografa. Esse embate, que é da natureza da fotografia segundo Arnheim, já estava sugerido no argumento de Walter Benjamin sobre o inconsciente óptico, ainda que Benjamin não focasse o desejo por formas visualmente articuladas por parte de quem faz a fotografia. De todo modo, uma das principais contribuições de Arnheim para o debate teórico da fotografia em 1970 talvez seja evidenciar que a maior dificuldade em abordar esse tipo de imagem é justamente sua “íntima conexão física com as atividades da vida humana” (ARNHEIM, 1974, p. 160, tradução nossa). Essa característica tende a reduzir a

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

potencialidade da fotografia caso ela seja vista unicamente como cópia fiel da realidade ou como documento da verdade. Aliás, sobre a verdade, Arnheim prefere apenas garantir que esse problema não é especificamente um problema fotográfico (ARNHEIM, 1974, p. 157).

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, Rosalind Krauss escreveu inúmeros artigos²⁶ a partir da fotografia, que foram publicados em diferentes meios de circulação, especialmente nas revistas *Artforum* e *October*.²⁷ Nesses artigos, como sugere Hubert Damisch, Krauss “em vez de escrever sobre a fotografia, é tentada a escrever *contra* ela: não exatamente contra a fotografia, mas contra uma determinada maneira de escrever sobre ela e, em particular, sobre sua história” (DAMISCH in KRAUSS, 2002, p. 7). Contrária ao aspecto da abordagem de André Bazin – que compreende a fotografia dentro de um continuísmo da história da arte, segundo o qual a invenção da perspectiva teria precedido a câmera fotográfica –, Krauss defende a ideia de que uma determinada lógica de natureza fotográfica teria se desenvolvido mediante a invenção da fotografia. Essa lógica fotográfica, quando aparece em qualquer novo campo, muda sua condição de existência, de modo que muitas vezes é necessário reformular os limites desse campo, mapear²⁸ de novo seus espaços. Ela observa isso acontecer,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Em *A câmara clara* (publicado pela primeira vez em 1980 como *La chambre claire*), Roland Barthes busca definir a condição essencial e irreduzível da fotografia. Como ele relata no início do livro, “eu estava tomado por um desejo ontológico: eu queria aprender a todo custo o que era a fotografia nela mesma, por meio de qual característica essencial seria possível distingui-la do restante da comunidade de imagens” (BARTHES, 2010, p. 3). Para ele, essa condição ontológica da imagem fotográfica consiste na sua propriedade dêitica de apontar para aquilo que um dia existiu em frente à câmera, mas que jamais poderá se repetir. “A fotografia não é nada mais que uma antífona de ‘Olhe’, ‘Veja’, ‘Aqui está’; ela aponta um dedo a um certo *vis-à-vis*, e não pode escapar a essa pura linguagem dêitica” (BARTHES, 2010, p. 5). Resultante do mecanismo fotoquímico do aparelho fotográfico, essa condição indiciária da fotografia, segundo Barthes, torna inseparáveis a imagem e o seu referente. “Uma fotografia específica, com efeito, não é nunca distinta do seu referente (daquilo que ela representa) [...]. É como se a fotografia

sempre carregasse seu referente consigo [...]” (BARTHES, 2010, p. 5). Barthes submete, assim, a imagem fotográfica à função de anunciar sempre um “isso foi” – e nunca um “isso é” ou “isso será” –, o que fundamenta sua ideia do “terrível aspecto que está em toda fotografia: a volta dos mortos” (BARTHES, 2010, p. 9). Ao associar a fotografia à morte, o pensador francês a compreende como uma máscara mortuária que remete a um tempo passado, congelado na superfície sensível da película, mas para sempre perdido.

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

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

Os escritos de Barthes em *A câmara clara* vieram a perdurar no campo teórico da fotografia por muito mais tempo do que alguns pensadores esperavam. Conforme Geoff Dyer,²⁹ *A câmara clara* integra o grupo de trabalhos tardios de Barthes, nos quais o autor recorre à liberdade das experiências pessoais e tende a afastar-se aparentemente do rigor analítico

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

das primeiras obras, que o tornaram uma referência internacional. Essa tônica mais distanciada de “sociólogos e semiologistas” acabou por tornar o texto mais aberto, acessível e pungente.

No livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (2012), publicado originalmente em 1990 na França, como *Lacte photographique et autres essais*, Philippe Dubois propõe uma teorização sistematizada, aprofundando a investigação sobre uma certa condição dialética da imagem fotográfica entre visível e dizível, imagem e conceito, gesto de fotografar e gesto de fruir/decifrar. É a partir dessa indissociabilidade que Philippe Dubois (2012) defende o ato fotográfico como um ato extensivo: “Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que a produto e isso num sentido extensivo: (...) o gesto de olhar sobre o objeto, (...) o gesto de olhar sobre o signo.” (DUBOIS, 2012, p. 66). Sobrevive, assim, da discussão fotográfica da década de 1980 uma preponderância da natureza indexical da fotografia.

Para o crítico francês de fotografia André Rouillé, em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (publicado em 2005, na França, como *La photographie*, e traduzido no Brasil em 2009), a persistência dessa abordagem, que acabou reforçando as associações da linguagem fotográfica com ideias de índice, transparência e morte, prejudicou o desenvolvimento de outras abordagens, como a que ele apresenta nesse livro. Rouillé argumenta que:

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

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

2.2 O CONTEXTO ARQUITETÔNICO: DO COTIDIANO À ABSTRAÇÃO

A arquitetura, como campo de conhecimento, passava também por movimentações epistemológicas importantes no momento histórico das décadas de 1960 e 1970, tendo seus limites disciplinares e seus fundamentos teóricos e práticos questionados em diversas frentes, mas especialmente a partir de duas vertentes de pensamento muito importantes. A primeira delas refere-se à ideia de arquitetura do cotidiano ou arquitetura vernacular; a segunda concerne à abordagem da arquitetura como abstração – ambas pensavam a relação entre esse campo e a representação fotográfica.

Primeiro, a vertente de pensamento sobre a arquitetura cotidiana ou vernacular dialogava intensamente com os conceitos de *cotidiano* e *cotidianidade*, discutidos por Henri Lefebvre.³⁰ Essa abordagem contribuiu para a fundamentação da ideia de ambiente construído (*built environment*) como campo de estudo compartilhado com a arquitetura e outras áreas, tais como sociologia e antropologia. Na discussão levantada por Lefebvre, “o cotidiano é um conceito”. Mas, para ele ter se tornado um conceito, “a realidade que designava teve que se tornar dominante e as velhas obsessões com as faltas, deficiências tiveram que desaparecer” (LEFEBVRE, 1972, s.p.). Sob essas condições, acontece o “colapso do referente na moralidade, na história, na natureza, na religião, nas cidades, no espaço, o colapso até mesmo da perspectiva no seu sentido espacial clássico ou o colapso da tonalidade em música” (LEFEBVRE, 1972, s.p.). Nesse sentido, ao analisar o cotidiano e a cotidianidade, Lefebvre identifica não um sistema, mas “um denominador comum para sistemas existentes, incluindo o judicial, o contratual, o pedagógico, o fiscal e o policial” (LEFEBVRE, 1972, s.p.). Ele defende e promove o estudo desse denominador comum como a possibilidade de se encontrar na banalidade aquilo que não é banal; de se encontrar no ordinário aquilo que é extraordinário: “Por que o estudo do banal deveria ser ele mesmo banal? Não são o surreal, o extraordinário, o surpreendente, até mesmo o mágico, igualmente parte do real? Por que o conceito de cotidiano [e cotidianidade] não pode revelar o extraordinário no ordinário?” (LEFEBVRE, 1972, s.p.).

Segundo McLoad (MCLOAD in HARRIS & BERKE, 1997, p. 27), o que parece ser mais caro aos arquitetos nos estudos de Lefebvre, especialmente quando as ideias deste autor reapareceram na década de 1990, estaria na

30 No verbete “Quotidienneté”, escrito por Henri Lefebvre para a Enciclopaedia Universalis em 1972, o autor elabora a ideia de cotidiano como um conceito que trata do denominador comum entre sistemas existentes.

dimensão cultural com que ele aborda a cidade e os ambientes construídos, chamando atenção para a riqueza, a complexidade e o prazer constitutivos da experiência viva do que é urbano. Assim, na perspectiva do cotidiano, “estratégias [arquitetônicas] neo-vanguardistas como ‘dobraduras’, ‘disjunções’ e ‘grandezas’ negam” – segundo McLoad – “a energia, a humanidade, e a criatividade incorporadas nos detalhes aleatórios e prosaicos da existência diária” (MCLOAD in HARRIS & BERKE, 1997, p. 27). Historiadores contemporâneos da arquitetura, como Gwendolyn Wright e Mark Jazombek, buscam desdobrar a ideia de ambiente construído – segundo a matriz teórica proporcionada por Lefebvre e por Michel Foucault – de modo a elaborar outros percursos historiográficos, fazendo emergir narrativas que exploram uma dimensão social e cultural na formação do espaço construído nas cidades. Dimensão ainda timidamente investigada no campo da arquitetura, porque predominantemente recalcada ou marginalizada por determinadas tradições historiográficas que privilegiam estilos, produções individuais e edifícios singulares.

A dimensão do cotidiano, conforme a evocamos por meio de Lefebvre, é uma noção fundamental para a compreensão das movimentações no imaginário arquitetônico e visual que acontecem sobretudo nas décadas de 1950 e 1960. No Reino Unido, as exposições do The Independent Group, *Parallel of Life and Art* (1953) e *This is Tomorrow* (1956), já anunciavam modos de compreensão e de apropriação de imagens e objetos quaisquer, ordinários, que exploravam o residual e o provisório em formas de apresentação precárias e instáveis.

Em *This is Tomorrow*, o casal de arquitetos Alison e Peter Smithson junto com o fotógrafo Nigel Henderson e o escultor Eduardo Paolozzi propuseram a instalação “Patio & Pavillion” que representava, segundo o texto do catálogo,

as necessidades fundamentais do habitat humano numa série de símbolos. A primeira necessidade é por um pedaço do mundo, o pátio. A segunda necessidade é por um espaço fechado, o pavilhão. Esses dois espaços são mobilizados com símbolos para todas as necessidades humanas (HIGHMORE, 2006).

A ênfase no símbolo era não somente uma forma de crítica a uma determinada tradição moderna tecnicista, mas também um modo de reconectar com o tradicional, com o popular, com aspectos ordinários fundamentais para compreensão e produção dos espaços cotidianos.

Como fotógrafo, Nigel Henderson contribuiu ainda com o casal Smithson com fotografias urbanas que mostravam aspectos da vida nos subúrbios de Londres. A inversão de funções urbanas modernas nesses

espaços marginais, evidenciada nas imagens de Henderson pelas brincadeiras infantis no meio da rua, serviu a um grupo de artistas e arquitetos como argumento visual para a crítica ao urbanismo funcionalista do CIAM. Simbolicamente enterrado em vídeo memorável gravado pelo mesmo grupo, a morte do CIAM na sua décima edição acabou por batizar o grupo de Team X.

Questionamentos ao modo de compreender a produção do espaço construído nas cidades eram promovidos em outros contextos e por outros agentes e estratégias, como a Internacional Situacionista, na França, ou o grupo Provos, na Holanda. Apesar das inúmeras especificidades de cada movimento e de suas provocações singulares, identificamos, seja pelas derivas ou pelos fortuitos encontros em praça pública, um questionamento comum da determinante técnico-funcional-productivista na relação com a cidade. Fomentavam, ainda que diferentemente, uma emancipação dos modos de imaginar, produzir e se apropriar do espaço construído.

Nos Estados Unidos, a discussão do cotidiano em arquitetura toma uma dimensão marcadamente pop nos trabalhos desenvolvidos pelo casal de arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown. Para esses arquitetos – conforme apresenta o livro *Learning from Las Vegas*, publicado por eles em companhia de Steve Izenour em 1972: “aprender com a paisagem existente é um modo de ser revolucionário para um arquiteto. Não o modo mais óbvio, que é colocar Paris abaixo e começar de novo, como Le Corbusier sugeriu nos anos 1920, mas outro, mais tolerante; isto é, trata-se de questionar como olhamos para as coisas” (VENTURI, SCOTT-BROWN, IZENOUR, 1977, p. 3). Ao questionar como olhamos para as coisas, esse livro apresenta um modo original de se trabalhar com as imagens, segundo o qual a fotografia entra como ferramenta processual de construção de conhecimento (Imagem 2.2). De acordo com seus autores, os arquitetos modernistas ortodoxos não eram permissivos o suficiente para aprender com o lugar, pois, inseridos num modo utópico e purista de ver o mundo – segundo o qual tinham sido educados –, estavam sempre insatisfeitos com as condições existentes e se julgavam detentores de soluções adequadas. O desafio que Venturi e seus colegas lançavam ao arquiteto era o de olhar sem pré-julgamentos para uma paisagem, a fim de viabilizar possíveis melhorias a partir do já existente. Isso é o que eles promovem no livro por meio de esquemas fotográficos de estudo da paisagem urbana em Las Vegas.

Esse mesmo casal de arquitetos inaugurou em março de 1976 a exposição *Signs of life: symbols in the american city* (Imagem 2.3) na histórica Renwick Gallery of the National Collection of Fine Arts – situada entre a

White House e a Blair House–,³¹ em Washington D.C. Organizada por Venturi e Scott-Brown a partir das investigações iniciadas em *Learning from Las Vegas*, a exposição pretendia mostrar que a cultura pop norte-americana – especialmente no que se refere à sua paisagem urbana, por exemplo, as casas de subúrbio ou mesmo a *strip architecture* – tinha também legitimidade no contexto urbano. Para contribuir com a exposição, o casal convidou o fotógrafo Stephen Shore, cujas fotografias serviram aos foto-murais que compunham o ambiente expositivo – grandes formatos que misturavam cenário e fotografia – e também como material para o catálogo. Elas representavam arquiteturas de subúrbio, interiores de casas norte-americanas e outros ambientes comuns à paisagem construída dos Estados Unidos.

Stephen Shore participou da coletiva *New Topographics: Photographs of Man-altered Landscape*, realizada no International Museum of Photography da George Eastman House em 1975. Não é mera coincidência que essa exposição – que trata de um novo olhar na representação fotográfica do ambiente construído – tenha acontecido no mesmo ano em que Robinson publicou o artigo mencionado no início deste capítulo, no qual critica a estandardização da fotografia de arquitetura. Não é mera coincidência ainda que a exposição tenha ocorrido durante a década de 1970, quando Judith Turner estava desenvolvendo sua abordagem própria para fotografar a arquitetura produzida pelo grupo de arquitetos The New York Five. Com as críticas de Robinson, Fitch e outros teóricos à padronização do produto apresentado pelos fotógrafos de arquitetura e as investigações artísticas que ocorriam na época, formava-se um campo do qual pareciam emergir novos tipos de relação entre fotografia e arquitetura.

A exposição *New Topographics* reuniu 10 artistas-fotógrafos em torno de um tipo de fotografia de paisagem que buscava ser diferente da tradição estabelecida por Alfred Stieglitz, Ansel Adams e Minor White (SALVESEN in ADAMS et al., 2009, p. 17): tratava-se agora da paisagem ordinária do mundo moderno, uma paisagem visivelmente alterada pelo homem.

Até a exposição, esses trabalhos fotográficos apareciam como investigações artísticas isoladas. Nesse sentido, a *New Topographics* – cuja importância histórica não poderia ter sido prevista pelo curador Williams

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

Jenkins, nem pelos artistas – serviu como marco temporal tanto para a história da fotografia – de acordo com Salvesen (SALVESEN in ADAMS et al., 2009) –, como para a da representação midiática da arquitetura. Por meio de uma coletiva artística, ficava evidente como a fotografia e o ambiente construído estavam em íntimo diálogo:

Olhando o passado a partir da perspectiva do século XXI, podemos ver a New Topographics como uma ponte entre o ainda retraído mundo da fotografia *fine-art* e o campo pós-conceitual em expansão da arte contemporânea, simultaneamente defendendo e desconstruindo a especificidade, a autoridade e a autonomia modernistas do meio; e servindo ainda como o progenitor da atual escola de fotógrafos de paisagem inspirada em Dusseldorf, cujo trabalho é apresentado em museus de arte contemporânea, galerias e feiras de arte.³² (SALVESEN in ADAMS et al., 2009, p. 12, tradução nossa)

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

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

Apesar da importância que lhe é atribuída hoje, a New Topographics não foi bem recebida na época por grande parte do público e inclusive por críticos, como Charles Desmarais,³³ cujo artigo tem um título sinteticamente revelador de seu posicionamento crítico: “Topographical error”. Para Desmarais, a exposição não tinha uma coesão, era um “fracasso como uma declaração sobre os novos rumos na prática contemporânea da fotografia” (NORDSTROM in ADAMS et al., 2009, p. 69, tradução nossa) e não apresentava nenhuma consistência quanto à relação proposta entre o termo *topografia* e as obras escolhidas. Monotonia, banalidade e superficialidade também foram aspectos mencionados na crítica do autor:

Entre aqueles que viram a exposição, poucos pensaram na presença de um ponto de virada; mudanças de paradigma são raramente reconhecidas exceto em retrospectiva. Anthony Bannon, então um diretor de cinema e escritor de arte para o *Buffalo News*, agora diretor da George Eastman House, recorda-se da exposição como entediante.³⁴ (NORDSTROM in ADAMS et al., 2009, p. 72, tradução nossa)

Críticas semelhantes foram recebidas por Stephen Shore, especialmente na ocasião das exposições que realizou em Nova York durante a década de 1970. As imagens de Shore provocaram reações diversas na mídia nova-iorquina, e alguns críticos consideraram seu trabalho banal e conceitualmente insustentável: “A maior parte das fotos [...] é do tipo que nunca seria assinada por um fotógrafo nem reunida para ser oferecida ao público em caros portfólios; é o tipo de imagem que é jogada fora aos lotes inteiros e que são colecionadas somente por razões pessoais”³⁵ (THORNTON, 1971, s. p., tradução nossa).

Já para James Collins,³⁶ de posição crítica bastante distinta da mídia

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

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

35 Ver THORNTON, 1971.

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

em geral, as fotografias de Shore eram como joias feitas a partir de temas cotidianos, como ruas e motéis. Segundo Collins, o uso do formato 8x10 possibilitava uma nitidez impressionante dos detalhes das imagens, uma vez que comprimida, no espaço do enquadramento, uma grande quantidade de informação visual: “Acima de tudo, as destilações supernítidas de Shore sobre a vida cotidiana mostram o banal, mas verdadeiro fato de que ir a algum lugar fotograficamente é muitas vezes mais interessante do que ir lá de fato”³⁷ (COLLINS, 1974, p. 75-76, tradução nossa).

Stephen Shore havia exposto em 1971 no Metropolitan Museum of Art e, nos anos seguintes, na Light Gallery, em Nova York. Suas primeiras imagens foram realizadas com câmera portátil, inicialmente em preto e branco – uma herança de sua experiência com Andy Warhol³⁸ – e posteriormente em cores. Na exposição *American surfaces*, que aconteceu na Light Gallery em 1972 e em anos subsequentes, Shore reuniu “174 impressões Kodacolor de farmácia”,³⁹ entre *snap-shots* de refeições, publicidades e retratos (Imagem 2.4). As imagens de *Surfaces*, resultado de sua longa viagem pelo interior dos Estados Unidos, misturam retratos com fotografias de refeições, banheiros, dispositivos de publicidade e, sobretudo, inúmeras fachadas arquitetônicas, cruzamentos de vias e ambientes urbanos. Essas composições já anunciam a crescente formalidade que caracterizará o trabalho posterior do artista, a série *Uncommon places*.

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

37 Texto em inglês: “Above all Shore’s super-sharp distillations of everyday life make the trite but true point that to go somewhere photographically is often more interesting than going there in reality.” (COLLINS, 1974, p. 75-76)

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

39 Ver COLEMAN, 1972.

Possivelmente, foi esse olhar inquiridor de Shore pela paisagem urbana – por seus lugares e seus vazios, por seus significados ou pela ausência deles –, num contexto posterior ao modernismo, que levou o arquiteto Robert Venturi a escolher esse fotógrafo para participar da exposição *Signs of Life*. A relação profissional entre Shore e Venturi reforça a ideia de que – apesar da estandardização estilística das imagens de arquitetura nas revistas especializadas, conforme criticou Cervin Robinson – o interesse de artistas fotógrafos e mesmo de arquitetos por um novo tipo de representação do ambiente construído já existia na década de 1970, ainda que de modo isolado e sem força suficiente para impactar os meios de circulação – com exceção talvez da *Architectural Review*.

Ainda quanto a esse contexto de arquitetura vernacular e à possibilidade de relação do discurso arquitetônico com as investigações fotográficas, o crítico James Marston Fitch comenta, numa resenha⁴⁰ de 1974 sobre o livro *Learning from Las Vegas*, que as imagens presentes nesse livro sugeriam vários caminhos a serem seguidos pela fotografia de arquitetura a fim de melhorar sua performance. Como Robinson, o crítico estava decepcionado com a qualidade das fotografias de arquitetura nas revistas especializadas. Segundo Fitch, a linguagem visual de *Learning from Las Vegas* estava muito mais de acordo com as discussões teóricas do campo arquitetônico e com as transformações do imaginário urbano que caracterizavam aquela época. Uma das imagens do livro é uma imitação, segundo a legenda escrita pelos próprios autores,⁴¹ de *Everybuilding on the sunset strip*, um dos livros do artista produzido por Edward Ruscha em 1966. Apesar de não participar da exposição *New Topographics*, de 1975, Ed Ruscha é uma figura importante para os artistas que compõem essa exposição:

Desviando das tradições de singularidade, boa impressão e layout expressivo nos seus inexpressivos inventários de construções e estruturas cotidianas, Ruscha apresentou desafios (e oportunidades) para os que trabalhavam no contexto da fotografia *fine-art*. Para os artistas da *New Topographics*,

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

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

ele se tornou uma figura polarizadora no que concernia aos aspectos relacionáveis de artifício e ironia.⁴² (SALVESEN, 2009, p.26, tradução nossa)

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

Em *Every building on the sunset strip*, publicado em 1966, Ruscha cria uma montagem de fotografias realizadas sequencialmente, que representam a arquitetura dos dois lados desse *boulevard* ao longo de “duas milhas [...] a oeste de Hollywood e chegando a Beverly Hills.”⁴³ O miolo do livro consiste numa estrutura sanfonada que, ao ser desdobrada, cria uma espécie de tira fotográfica. Na parte superior, estão imagens de um dos lados da rua e, na inferior, as imagens do outro lado. Nesse sentido, o livro cria uma leitura que vai e volta infinitamente, numa estrutura de pensamento que é linear e circular

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

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

ao mesmo tempo. A apresentação das imagens, em sequência contínua e ininterrupta, propõe uma relação com a experiência espacial do sujeito na paisagem ali representada. Isso não significa que a experiência do livro propo-nha substituir a experiência do espaço referenciado nas imagens; ao contrário, ela proporciona a potencialização de determinados aspectos daquela experiência e a criação de novos modos de relacionamento com o real, por meio de uma representação estática, mas regida por uma lógica cinematográfica. Essa estrutura de representação potencializa a continuidade, a repetição e a circularidade a partir da linguagem da fotografia.

Outro aspecto notável desse trabalho de Ruscha é a frontalidade com que ele apresenta cada edificação, de modo que as características arquitetônicas ganham ainda mais presença e podem ser estudadas “como num curso de história da arquitetura” (SCHWARZER, 2004, p. 204, tradução nossa). Sobre a variedade das edificações representadas em *Everybuilding on the sunset strip* (1966), Schwarzer escreve:

Há estilos Modeno, Tudor, Art Deco, Espanhol, Colonial, Francês Colonial e Googie. Há hotéis, bancos, escritórios, lojas de bebidas, postos de combustível, edifícios de apartamentos e residências unifamiliares. Há também a Body Shop Burlesca. No ritmo regular dos disparos, todas as variações são observáveis – onde as edificações parecem especialmente próximas umas às outras e onde aparecem estacionamentos. Do mesmo modo, observamos as árvores, os sinais, os postes, os carros estacionados, os letreiros luminosos, os sinais de vende-se, os bancos de paradas de ônibus com propagandas e alguns poucos pedestres. Palmeiras, suas copas cortadas pelo enquadramento da imagem, parecem postes de telefone. Luzes de rua balançam no ar.⁴⁴ (SCHWARZER, 2004, p. 204, tradução nossa)

Em *Twentysix gasoline stations*, publicado em 1963, Ruscha elabora outro modo de relação com o espaço ao longo do tempo. Em vez de

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

representar a continuidade da *strip architecture*, numa montagem quase cinematográfica, o artista reinventa um determinado percurso na Rota 66 em busca de um motivo de repetição, as estações de combustível. A partir da rota interurbana, Ruscha cria uma rota imaginária que passa por 26 lugares diferentes, sendo todos eles variações de um mesmo tipo construtivo. Nesse sentido, pode-se dizer que diferença e repetição acontecem ao mesmo tempo. A Rota 66 já havia sido consideravelmente mitologizada pela geração *beatnik* e por ela já havia passado, por exemplo, Robert Frank, o fotógrafo suíço autor do livro *The americans*. Nesse ambiente mitificador, Jack Kerouac escreve no prefácio à edição americana de 1958:

Aquele sentimento louco na América quando o sol está quente nas ruas e a música vem de uma *jukebox* ou de um velório por perto, é isso que Robert Frank capturou nessas tremendas fotografias feitas enquanto ele viajava pelos praticamente 48 estados, num carro velho (com uma bolsa Guggenheim) e com a agilidade, o mistério, a genialidade, a tristeza e a estranha discricção de uma sombra fotografava cenas que nunca antes tinham sido vistas em filme.⁴⁵ (KEROUAC in FRANK, 2008, p.i., tradução nossa)

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

45 Texto original: "That crazy feeling in America when the sun is hot on the streets and music comes out of the jukebox or from a nearby funeral, that's what Robert Frank has captured in these tremendous photographs taken as he traveled on the around practically forty-eight states in an old used car (on Guggenheim Fellowship) and with the agility, mystery, genius, sadness and strange secrecy of a shadow photographed scenes that have never been seen before on film." (KEROUAC in FRANK, 2008, p.i.)

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

A ideia de serialização está também presente nos trabalhos de Bernard e Hilla Becher, o casal alemão autor de *Esculturas anônimas* e *Tipologias*. Em março de 1967 e em junho de 1968, a revista *Architectural Review* publicou trabalhos do casal, sendo um o *Wasserturme* (Imagem 2.1) e o outro *Pithead archeology*. Essa revista confirma assim, no meio arquitetônico, um interesse pela representação do ambiente construído na fotografia de artistas. Bernard e Hilla Becher, que também estavam presentes na exposição *New topographics*, de 1975, registravam arquiteturas industriais desde 1950 no interior da Alemanha, França e Inglaterra, partindo depois para explorar também a paisagem norte-americana.

Desde a década de 1950, os Becher fotografavam ruínas arquitetônicas da economia de base industrial, característica da sociedade moderna ocidental do fim do século XIX. Com essas imagens, que constituem o acervo de *Esculturas anônimas*, eles revelam à modernidade um tipo de construção que não está presente nos livros de história da arquitetura. Nesses livros, essas construções são renegadas em favor das casas funcionalistas, dos edifícios de incorporações e dos grandes blocos de habitação, principais tipologias da arquitetura moderna. Os artistas relatam que somente ao longo do trabalho de registro fotográfico eles se deram conta de que aquelas imensas estruturas estavam em vias de desaparecimento. A princípio, as fotografias eram um modo de levar para casa aquelas esculturas anônimas. Quando perceberam que as ruínas pertenciam à era industrial – e, assim, reconheceram não só grande valor plástico e formal, como também histórico –, passaram a abordar o objeto como manifestação do modo de pensar da sociedade industrial, manifestação física de uma economia já fracassada, a industrial, diante de outra, baseada nos bancos e no capital especulativo. Como argumenta André Rouillé, "[...] é no momento em que

o capital financeiro tende a prevalecer sobre o capital industrial, em que poder econômico se desloca dos capitães da indústria para os banqueiros e acionistas anônimos, que os corpos se diluem nas imagens fotográficas” (ROUILLE, 2009, p. 92). Atuando contra essa diluição dos corpos e como militantes de uma fotografia da objetividade, os Becher passaram a fotografar essas arquiteturas como o *Zeitgeist*, ou seja, a manifestação do espírito da época industrial. Nesse sentido, tais estruturas teriam muito a dizer sobre o tempo em que foram concebidas e também sobre as mudanças fundamentais pelas quais passou a sociedade. Impressionava ao casal a ausência dessas ruínas nos registros fotográficos tradicionais da arquitetura.

Em *Tipologias*, “as séries dos Bechers não somente representam artefatos industriais; eles também começam a constituir taxonomias de tais estruturas” (SCHWARZER, 2004, p. 175, tradução nossa). Por meio de grupos categóricos, eles elaboram grades de imagens, exibidas em formato de polípticos. Os artistas iniciaram, assim, a busca por uma organização tipológica das memórias daquelas arquiteturas, ruínas da sociedade industrial. Nessa busca, demonstraram não somente uma preocupação em revelar ao mundo os vestígios de uma era que manifestava ali seus últimos suspiros, como também apresentaram uma abordagem das edificações dentro de um contexto de espaço visual abstrato:

Ao distribuir tais imagens em séries, eles alteram o foco da função para a comparação da forma. Ao ver múltiplas imagens, podemos contrastar as características de um tanque de gás, por exemplo, com aquelas de outro, e assim perceber a intrínseca variedade dentro de um mesmo tipo. Ou ao olhar para os galpões, podemos ver como fachadas planas de tijolos, encimadas por frontões, são divididas em três partes de diversos modos.⁴⁶ (SCHWARZER, 2004, p. 175, tradução nossa)

Assim, as tipologias dos Becher dizem tanto de um modo de pensamento que desaparece – monumentalizado na abordagem formal que fazem das ruínas que restam –, como também das heranças estruturais desse modo de pensamento, que passam tantas vezes despercebidas. Nesse sentido, elas não remetem somente ao passado de onde vieram, mas ao presente que, por meio da representação fotográfica, estuda esse passado, tenta compreendê-lo,

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

classificá-lo e localizá-lo dentro de um legado moderno que se acumula para o futuro. Essas ruínas revelam espaços da produção, espaços da economia industrial tão impactantes como os grandes pavilhões de exposição internacional, mas são praticamente ignorados dentro da história da arquitetura.

As imagens dos Becher são radicalmente diferentes das de Ruscha e também se diferem das de Stephen Shore. A diferença entre elas se dá por conta de uma representação frontal, que, apesar da natureza documental, tende a isolar o objeto representado de seu contexto e a evidenciar suas características formais dentro de um contexto visual abstrato. A frontalidade e o paralelismo entre as linhas da imagem com os bordos da representação demonstram um formalismo herdado da representação rigorosa da arquitetura característica das primeiras décadas de utilização desse meio para documentação de monumentos. As mesmas regras de representação dos desenhos arquitetônicos (elevações, perspectivas, detalhes) eram transpostas para a representação fotográfica, motivo pelo qual:

a fotografia de elevação é provavelmente a mais familiar entre os conhecedores da fotografia do século XIX. Ela podia ser tratada com considerável latitude, de acordo com a intenção do fotógrafo e com as condições de trabalho, mas suas principais características permaneciam reconhecíveis” (ROBINSON & HERSCHMAN, 1987, p. 6, tradução nossa).

Os Becher se utilizam dessas estratégias para atribuir uma monumentalidade às arquiteturas fotografadas que ressaltou os aspectos escultóricos de suas formas e para reforçar a ideia de objetividade que sustenta o tipo de abordagem fotográfica que promovem.

Se artistas como o casal Becher, Stephen Shore e Ed Ruscha dialogam com a vertente de pensamento da arquitetura do cotidiano, uma outra vertente do pensamento arquitetônico nesse período vai abrir espaço para outros tipos de investigações fotográficas. Essa outra vertente, também da década de 1970, tem igualmente um papel importante no incremento do interesse de artistas-fotógrafos pelo objeto arquitetônico e refere-se à abordagem da arquitetura como abstração. Esse enfoque foi desenvolvido em textos de Peter Eisenman, que elaboram a possibilidade de a forma arquitetônica, não derivada de uma função ou de um programa, existir por si e em si a partir de um processo atemporal – portanto, sem início ou fim. Assim, no pós-funcionalismo de Peter Eisenman, a arquitetura é um campo de relações abstratas entre pulsões próprias da forma, cujo desenvolvimento em projeto não segue uma linearidade temporal. A abordagem da arquitetura como abstração tende a afetar a sua representação

na fotografia, pois transforma a matéria da realidade arquitetônica em construções fotográficas nas quais os elementos do ambiente construído aparecem como motivos pictóricos numa composição abstrata.

Com relação a essa vertente do pensamento arquitetônico e a sua relação com a representação fotográfica da arquitetura, deve ser mencionado o trabalho da artista Judith Turner. Seu trabalho aparece entre as referências artísticas sugeridas no livro de Cervin Robinson como alternativa à padronização da fotografia comercial de arquitetura. Segundo o crítico Joseph Rose, “desde meados de 1970, a fotografia de arquitetura de vanguarda realizada por Turner sempre havia operado fora dos limites da fotografia comercial de arquitetura e era visualmente mais alinhada com a fotografia de arte – especialmente aquela de Florence Henri e Alexander Rodchenko” (ROSA in TURNER, 2012, p. 8, tradução nossa).⁴⁷ Em 1980, Turner publica seu primeiro trabalho, *Judith Turner photographs five architects* (TURNER, 1980), que compreende fotografias de edifícios projetados por membros do grupo de arquitetos The New York Five. Segundo Robert Elwall, esse livro constitui “um estudo inovador da obra do grupo The New York Five, no qual a arquitetura é desconstruída em séries de fragmentos ambíguos que forcem o observador a pensar com frescor e novidade sobre os trabalhos representados”⁴⁸ (ELWALL, 2012, p. 7, tradução nossa).

Para tal trabalho, Turner fotografou a reforma do edifício da Cooper Union (1974-75), feita por John Hejduk (Imagem 2.5); a Casa VI (1976), de Peter Eisenman; a residência Kislevtiz (1976), de Charles Gwathmey; o anexo da Casa Benacerraf (1969), de Michael Graves; e o Bronx Development Center (1977), de Richard Meier. Nas imagens realizadas por Turner, os corpos das arquiteturas são desmaterializados em representações em preto e branco e coloridas. Ao fotografar essas arquiteturas, ela transforma os atributos arquitetônicos do edifício – as formas espaciais, as texturas dos materiais, as diferenças de incidência

47 Nesse sentido, conforme explica Joseph Rosa, o trabalho de Turner circulava mais em livros e exposições do que propriamente em revistas especializadas. Fotógrafos de arquitetura – como Ezra Stoller, Julius Schulman, Bill Hedrich e, posteriormente, Paul Warchol, Timothy Hursley e Tim Street-Porter – eram mais frequentes nos meios comerciais de divulgação da arquitetura. Texto original: “Since the mid 1970s Turner’s photography of avant-garde architecture has always operated outside the realm of commercial architectural photography and is visually more aligned with art photography – specifically that of Florence Henri and Alexander Rodchenko.” (ROSA in TURNER, 2012, p. 8-9)

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

luminosa, as profundidades – em motivos pictóricos em uma composição abstrata. Pela fragmentação na representação fotográfica da arquitetura a partir de planos muito fechados, Turner dissolve a transparência tradicionalmente atribuída à fotografia e faz deslizar a materialidade da arquitetura para a constituição de um corpo fotográfico. Nesse sentido, ainda que seja possível identificar os edifícios representados – nem todos são identificáveis –, a plasticidade do corpo fotográfico derivada da arquitetura demanda um observador com disposição para uma nova experiência, de natureza pictórica, sem que o sujeito seja direcionado imediatamente ao referente da imagem. A fotografia propicia uma nova experiência, na qual a imagem descola-se do referente graças à criação de um novo lugar, o da *pictura*. Ainda que sejam derivados de atributos arquitetônicos, os atributos pictóricos constituem um corpo autônomo, independente do seu referencial. Como escreveu John Hejduk na introdução do livro de Judith Turner: “ela sente a materialidade e os detalhes. Ela conhece o espaço e é capaz de rerepresentá-lo como algo próprio dela, dentro de outra realidade criativa.”⁴⁹ (HEJDUK in TURNER, 1980, p. 11).

Nas imagens que Turner elabora do edifício da Cooper Union depois da reforma realizada em 1974 e 1975 por John Hejduk, é possível perceber essa transformação de elementos arquitetônicos em motivos pictóricos, mas sem que o descolamento aconteça por completo (Imagem 2.6). Assim, a imagem tem duas naturezas: numa delas, atravessa-se a fotografia para chegar ao edifício, o referente. E, dentro dessa natureza, é possível identificar os atributos do edifício, como a escada de acesso principal, o piso xadrez na entrada do Great Hall, a curva do guarda-corpo em torno da caixa cilíndrica de elevador. Na segunda natureza, as imagens são regidas de acordo com uma condição pictórica: dentro do universo dessa natureza, a travessia não acontece, como se a fotografia deixasse de ser um suporte transparente para a apresentação de um objeto referente externo e se tornasse um corpo opaco. O corpo opaco se autorreferencia, descola-se de um referente externo e cria um lugar de experiência no qual os atributos arquitetônicos aparecem como elementos pictóricos dentro de uma composição abstrata.

O processo de abstração do ambiente construído nas representações fotográficas de Turner está, assim, relacionado a uma vertente de vanguarda do pensamento arquitetônico da década de 1970. Como dispõe Schwarzer: “a abstração do trabalho fotográfico de Turner evidencia os objetivos teóricos e artísticos dos cinco arquitetos, que em 1970 defendiam

49 Texto original em inglês: “she senses the materiality and the details. She knows space, and she is able to re-present it into something of her own, into another creative reality.” (HEJDUK in TURNER, 1980, p. 11)

uma abordagem ao projeto altamente formalista – ao contrário daquelas sociais e políticas”⁵⁰ (SCHWARZER, 2004, p. 196, tradução nossa). Segundo Peter Eisenman, esse modo de pensar o espaço compreende a forma arquitetônica como abrigo de “uma relação dialética inerente à evolução da própria forma” (EISENMAN, 1976, s.p., tradução nossa). Essa relação dialética se dá entre duas tendências. A primeira delas supõe que a forma arquitetônica é uma “transformação identificável de um sólido platônico preexistente. Nesse caso, a forma é geralmente entendida por meio de uma série de registros projetados de modo a lembrar uma configuração geométrica mais simples” (EISENMAN, 1976, s.p.).

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

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

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

dessa captura da ideia por trás da fragmentação, Hejduk não se refere a uma única edificação, “mas à essência da arquitetura entendida como forma de comunicação” (SCHWARZER, 2004, p. 196, tradução nossa).

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

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

Já nas fotografias que aparecem no dossiê *Ship shapes and shadows*⁵¹

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

(Imagem 2.7), publicado na *Architectural Forum* de outubro de 1958, Evans opta pela proximidade do objeto, os quadros cheios, que valorizam as formas arquitetônicas em termos de textura. Ele tende a utilizar essas formas como elementos pictóricos de uma composição abstrata, mas sem perder por completo a ligação com o referente. A estratégia se repete também nos dossiês *London Look* e *Color Accidents*. Segundo Robinson⁵², uma das hipóteses para essa mudança no tipo de abordagem fotográfica de Walker Evans seria o efeito das imagens publicadas na série *Townscapes*, da revista *Architectural Review*. Nessa série, as imagens privilegiavam a vivência do espaço urbano, com suas texturas e peculiaridades, em detrimento de uma representação fiel das arquiteturas e dos edifícios da cidade. Para Robinson, Evans teria absorvido a proposição e o imediatismo das imagens de *Townscapes* e transformado um modelo antes colaborativo, ético e didático num modo pessoal e estético de fazer fotografia.

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

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

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

3. A CONSTRUÇÃO DE UMA ABORDAGEM – O CAMPO EM EXPANSÃO

O estudo de proposições artísticas que exploram o ambiente construído em fotografia – a partir de 1960 e 1970, sobretudo no contexto norte-americano – mostrou que, nesse universo de imagens, reincidem determinados aspectos conceituais ou certas estratégias artísticas. Defendo que essa reincidência indica a existência da possibilidade de aproximar-se dessas imagens a partir de uma chave de abordagem que propõe desdobrar a relação entre fotografia e espaço – a ideia de espaço compreende tanto o espaço físico do referente, isto é, o corpo arquitetônico ou o ambiente construído apresentado na imagem, como também os outros espaços envolvidos nesse processo: o espaço ocupado pelo fotógrafo, o espaço ocupado pela fotografia e o espaço criado para a experiência artística. A chave de abordagem, que introduzo neste capítulo, consiste na criação de um sistema que reúne as experiências fotográficas segundo os princípios tensionadores sugeridos por elas mesmas. Esse sistema não apresenta uma estrutura fixa nem uma forma definitiva, mas consiste num lugar provisório em que fotografia e arquitetura aparecem em relação. As características do tipo de relação artística que esses campos estabelecem entre si são variadas – e é a diferenciação do tipo de relação que define as propriedades de cada princípio do sistema.

A ideia que persigo é a de que esse sistema possibilita explorar modos de relação, construídos nas experiências entre o campo fotográfico e o da arquitetura, pelos quais o sujeito percebe, imagina e produz o espaço – espaço em fotografia, espaço em arquitetura, sobretudo. Nesse sentido, o sistema possibilita depurar das experiências artísticas possíveis questionamentos de fundamentos teóricos estabelecidos dentro de uma determinada disciplina e compreender em que medida essas imagens propõem novos (ou recuperam antigos) modos de se relacionar com a imagem fotográfica e com o ambiente construído. Ao ser elaborado a partir da relação entre fotografia e arquitetura, esse sistema não pretende esgotar as particularidades específicas de cada um desses campos, mas especular sobre um outro lugar de existência no qual acontecem embates transformadores entre lógicas de campos distintos.