

1. Professora da FAU/UFBA. Doutora em Arquitetura na UFMG (2011-2015), mestra em Artes pela Universidade de Perpignan e U. Nova de Lisboa (2010), graduada em Arquitetura pela UFMG (2007). Este artigo faz parte da produção iniciada durante período de doutorado sanduíche (CAPES/PDSE, nº 3606/13-9) na Cooper Union (set. 2013-jun. 2014), sob orientação do professor Anthony Vidler.

e-mail: [junia.mortimer@gmail.com](mailto:junia.mortimer@gmail.com)

DOI: [10.5752/P.2316-1752.2014v21n29p8](https://doi.org/10.5752/P.2316-1752.2014v21n29p8)



# **CONSTRUÇÃO E ATUALIZAÇÃO: DUAS PREMISSAS PARA UMA ABORDAGEM DA FOTOGRAFIA DO ESPAÇO CONSTRUÍDO**

*CONSTRUCTING AND ACTUALIZING: TWO PREMISES SO AS TO  
APPROACH PHOTOGRAPHS OF THE BUILT ENVIRONMENT*

*CONSTRUCCIÓN Y ACTUALIZACIÓN: DOS PREMISAS PARA UN  
ABORDAJE DE LA FOTOGRAFIA DEL ESPACIO CONSTRUÍDO*

Junia Mortimer<sup>1</sup>

## **Resumo**

Com base em análises de obras fotográficas de Abelardo Morell, Hiroshi Sugimoto e David Hockney, este artigo propõe discutir duas premissas essenciais para compreender a fotografia do espaço construído segundo uma abordagem que busca evidenciar o potencial desses trabalhos artísticos em lançar questões concernentes à arquitetura e ao imaginário espacial. Essas premissas referem-se à concepção de fotografia como construção, a partir de Walter Benjamin (1931), e como atualização, a partir de Maurice Merleau-Ponty (1968) e André Rouillé (2009).

**Palavras-chave:** Fotografia. Construção. Atualização.

## **Abstract**

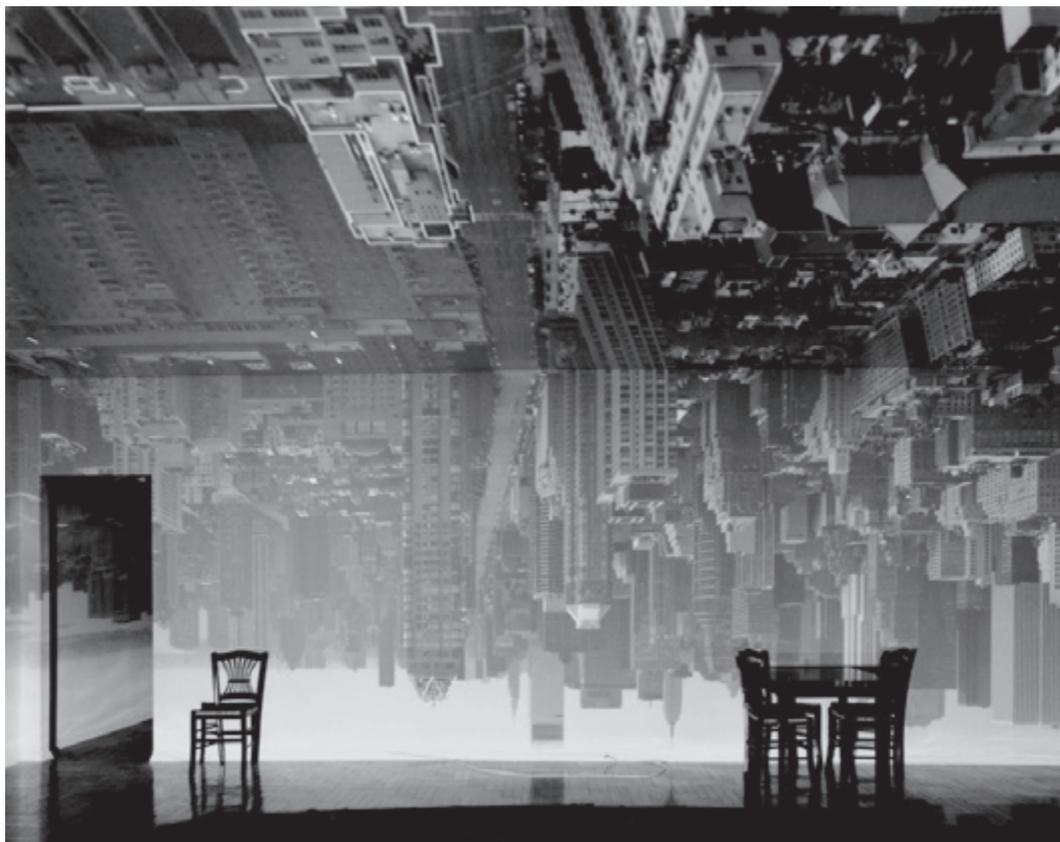
By analyzing certain works from Abelardo Morell, Hiroshi Sugimoto and David Hockney, this paper proposes to put into discussion two conceptual premises for approaching art photography of the built environment. Such premises are based on the concepts of photography as construction, according to Walter Benjamin (1931), and of photography as actualization, according to Maurice Merleau-Ponty (1968) and André Rouillé (2005). From that, I state that it is possible to approach art photography of the built environment as a place where one is able to raise questions concerning architectural traditions and the spatial "imaginary" of a certain society.

**Keywords:** Photography. Construction. Actualization.

## **Resumen**

A partir del análisis de obras fotográficas de Abelardo Morell, Hiroshi Sugimoto y David Hockney, este artículo tiene como objetivo discutir dos premisas fundamentales para abordar el imagen del espacio construido como un lugar de experiencia para poner en marcha cuestiones relativas a la arquitectura. Estos supuestos se relacionan con el concepto de la fotografía como construcción, segundo Walter Benjamin (1931), y como actualización, segundo de Maurice Merleau-Ponty (1968) y André Rouillé (2009).

**Palabras clave:** Espacio. Fotografía. Construcción. Actualización.



## Introdução

Sobre o céu de uma Manhattan que aparece de cabeça para baixo (FIG. 1), estão três cadeiras, uma mesa, a abertura de uma porta e os tacos do piso de madeira. As torres da ilha nova-iorquina escorrem fluidas pelo teto e pela parede do cômodo. O contraste entre a nitidez dos elementos do mobiliário e a distorção da paisagem urbana indica que o fotógrafo que realizou a chapa está dentro da grande sala onde se projeta a imagem da cidade. Se alguém inverte essa fotografia e a observa de cabeça para baixo, o discernimento sobre dentro e fora, exterior e interior parece se desmanchar por alguns segundos, enquanto a realidade fica suspensa. Acordamos ou continuamos a sonhar? Esse é um dos trabalhos da série *Camera Obscura*, do artista Abelardo Morell. Nessa imagem, *South View*, aparece a vista sul da ilha de Manhattan sobre a parede de uma grande sala. Para essa série, Morell transformou cômodos internos de edificações residenciais, comerciais ou públicas em grandes câmaras obscuras. Por meio de um orifício nos dispositivos que bloqueiam a entrada de luz no ambiente, a imagem do espaço externo se projeta nas superfícies internas do cômodo. Com sua câmera de grande formato, o artista fotografa essas projeções.

De acordo com esse método de trabalho de Morell, a fotografia que representa o resultado final do processo é a construção de uma *mise-en-abîme*: ela surge dentro da câmera fotográfica

Figura 1 • MORELL, Abelardo. *Manhattan View Looking South in Large Room*, 1996

Fonte: Morell; Siegel, 2013, p. 27.

A utilização da imagem neste artigo foi autorizada pelo artista.

de grande formato, que está dentro da grande sala, que está dentro do edifício, que está dentro do bairro, que está dentro da cidade, que se projeta na parede da sala, que se projeta, por sua vez, sobre a superfície sensível dentro da câmera fotográfica. Uma outra vertigem aparece no sentido de que a imagem captada na câmera será provavelmente enquadrada dentro de um dispositivo de exibição, exposta dentro de uma galeria, a qual será acessada dentro de uma edificação, dentro de um bairro, dentro de outra cidade, que pode também ela se projetar dentro de outra câmara escura, onde haverá outra câmera fotográfica para capturar na superfície sensível a imagem urbana pública sobre o espaço da privacidade.

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

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

Para gerar essas fotografias, Abelardo Morell realizou, portanto, diversas construções. Ele empreendeu tanto uma construção conceitual (a sobreposição do fora ao dentro, a imagem dentro da imagem, as camadas de representação) como uma construção arquitetônica (a câmera dentro da câmara obscura, o espaço dentro do espaço). Ao fazê-lo, ele conseguiu reunir dois olhares ao mesmo tempo: o olhar do mundo externo, que se lança pelo buraco aberto na janela e se projeta na parede;

e o olhar do ambiente interno, que se lança sobre o orifício da câmera e se projeta sobre a superfície sensível, seja do filme ou do sensor digital (para as imagens mais recentes, ele utiliza tecnologia digital).

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

A abordagem da fotografia como um discurso de designação da realidade sustentou a tradição documental e foi um fator determinante para viabilizar a utilização da imagem fotográfica como prova histórica. Segundo Boris Kossoy (2001, p. 47), "Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente". Compreender a fotografia como prova histórica significa necessariamente entendê-la como um registro fiel de uma realidade e como a representação de uma verdade histórica visual: "Se por um lado este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhes deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado" (KOSSOY, 2001, p. 48). De acordo com a perspectiva de Kossoy, esse fragmento de espaço/tempo permitiria a gerações posteriores acessarem as informações de outro tempo por meio do congelamento de real que define a fotografia nesse modo de entendê-la.

Desde a sua criação, uma determinada abordagem da fotografia se apoiou bastante nesse argumento como estratégia de legitimação de um discurso de revelação da verdade por meio da imagem fotográfica. E também dentro da perspectiva de descrição da realidade desenvolveu-se grande parte dos trabalhos de representação da Arquitetura e do espaço construído. No entanto, já em 1930, Walter Benjamin discutia algumas mudanças de postura que aconteciam com a fotografia e que indicavam desde então uma mudança no modo de abordar esse meio. Recorro às discussões promovidas por esse autor para fundamentar a compreensão de fotografia como construção, um parâmetro importante para acessar os trabalhos de Abelardo Morell.

## A construção do olhar das coisas

Em “Pequena História da Fotografia” (1931), W. Benjamin considera que as fotografias, até cerca de 1870, isto é, aquelas pertencentes a uma primeira fase da fotografia, ainda eram dotadas do que ele chama de “aura”. A aura seria um atributo perceptivo da experiência dessas primeiras fotografias construído com base na sensação de distanciamento, permanência e singularidade que as caracterizava. “Era esse halo de respiração que era às vezes capturado com delicadeza e profundidade pela moldura oval então démodé”<sup>2</sup> (BENJAMIN, 1931/2008, p. 283). Valores opostos à aura seriam aqueles de proximidade, imediatismo e reprodução, que estariam nas fotografias feitas após essa primeira fase. Sobre esse aspecto, Benjamin escreve:

*Tudo sobre essas primeiras fotografias era construído para durar. Não somente os incomparáveis grupos nos quais as pessoas se reuniam – e cujo desaparecimento era um dos sintomas mais precisos do que estava acontecendo na sociedade na segunda metade do século – mas as próprias dobras nas roupas das pessoas tinha esse ar de permanência*<sup>3</sup> (BENJAMIN, 2008/1931, p. 281).

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

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

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

*Os acessórios usados nesses retratos, os pedestais e as balaustradas e as pequenas mesas ovais ainda são remanescentes do período quando, por conta do lon-*

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

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

*go tempo de exposição, era preciso dar aos indivíduos suportes para que pudessem permanecer imóveis no lugar. E se, primeiramente, 'grampos de cabeça' ou 'bracletes de joelhos' eram suficientes, 'outros acessórios foram rapidamente acrescentados, assim como poderia ser visto em famosas pinturas, sendo portanto artístico. Primeiro foram as colunas, ou cortinas'. Os mais capacitados começaram a resistir a esse exagero já no início dos anos 1860<sup>4</sup> (BENJAMIN, 2008/1931, p. 282).*

Para W. Benjamin, a substituição da aura genuína pela falsa aura significava uma decadência e, por trás dessa substituição, estava implicada uma mudança social que, para ele, estava relacionada com o nascimento de um novo modo de ver o mundo, característico da Modernidade. Nesse novo modo, os objetos eram abordados de modo mais próximo e direto, sendo emancipados da aura. Benjamin explica que, ao fotografar Paris na virada do século XIX para o XX, Eugène Atget não reproduz o modelo dos cartões postais recorrentes na época. Ao contrário, ele opta por enquadramentos fechados, que privilegiam lugares-comuns do cotidiano parisiense aos monumentos e lugares exóticos ou românticos da capital francesa. Esse modo de fotografar revelava um modo genuinamente moderno, que descascava o objeto da sua aura, mostrando a experiência da Modernidade ao preterir a distância, a singularidade e a duração no tempo, em prol da proximidade, da reprodução e da velocidade.

Ao descascar o objeto da sua aura, a fotografia moderna não produz mais a costura de "espaço e tempo". Por isso ela deixa de ser o registro fiel da realidade ou um reflexo dessa mesma realidade. Essa "outra" fotografia, segundo W. Benjamin, envolve "algo novo e estranho", "algo que vai além do testemunho", do registro e que "não pode ser silenciado". Ela forma um espaço que é, por sua vez, informado pelo inconsciente óptico. Nesse sentido, ela se torna capaz de revelar o que não é visível, mas que constitui a realidade tanto quanto sua porção visível: "É por meio da fotografia que descobrimos, pela primeira vez, a existência de um inconsciente ótico, do mesmo modo como descobrimos a existência do inconsciente instintivo por meio da psicanálise"<sup>5</sup> (BENJAMIN, 2008/1931, p. 278).

Walter Benjamin refere-se nessa passagem à matéria simbólica do universo óptico que vem à tona por meio da fotografia, ainda que uma determinada tradição visual opere no sentido de esquecermos ou ignorarmos certos aspectos que constituem essa matéria simbólica do imaginário social. Para ele, a fotografia consiste em um meio de acesso a essa matéria simbólica visual, contida nas formas que excluimos da história oficial. Logo a fotografia consiste na construção de algo "artificial e posado" (BENJAMIN, 2008/1938, p. 293), já que o "reflexo da realidade não revela nada sobre a realidade" (BENJAMIN, 2008/1938, p. 257) e as relações são menos explícitas do que parece.

A ideia de fotografia como construção e de inconsciente óptico são duas pistas que W. Benjamin deixa em aberto e que torna seu texto um campo possível para desdobrar discussões conceituais sobre a fotografia. Ao entender a fotografia como *construção*, o pensador alemão sugere que a experiência fo-

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

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

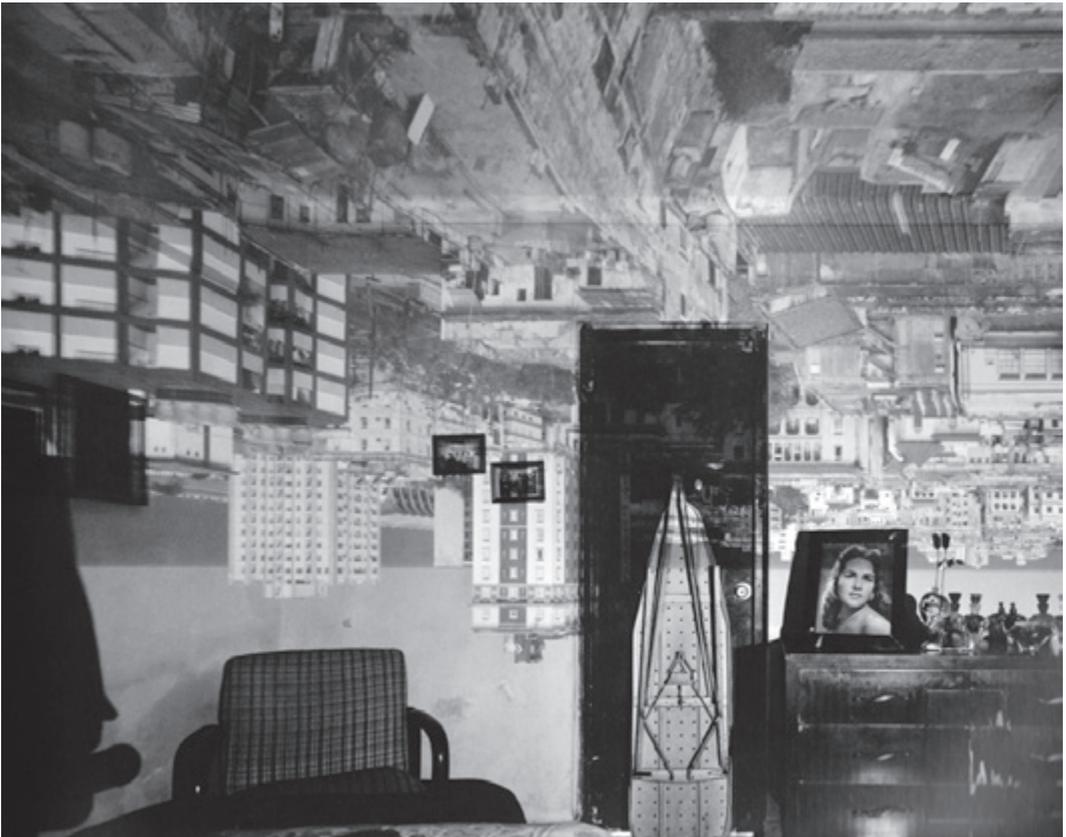
tográfica é um lugar de *experimentação e instrução*, e não de *charme e persuasão*. E, ao abordar a fotografia como manifestação do *inconsciente ótico*, ele também sugere que ela é uma forma de explorar o limite entre o visível e o invisível, porque dá a ver elementos ou aspectos sociais recalcados, esquecidos dentro do nosso consciente ótico, atribuindo-lhes novamente uma forma de visibilidade diante do sujeito.

Diferentemente da aura, a fotografia como construção constitui uma forma de informar a realidade, ao revelar matérias simbólicas que compõem a sociedade, mas que ficam esquecidas, recalcadas e que se atualizam em detalhes do mundo visível. Detalhes de que o indivíduo, às vezes, não se dá conta, mas que estão marcados além da sua consciência visual, no inconsciente ótico de uma sociedade (seu imaginário submerso). Esse imaginário, manifestação de um inconsciente visual ou ótico, como definiria Benjamin, viabiliza um novo modo de experimentar a realidade (acessível somente por mediação da experiência fotográfica, sendo impossível de ser experimentado diretamente). Tal concepção de Benjamin desvincula a experiência fotográfica dos conceitos de distância, unicidade e duração (aspectos que ele atribui ao conceito de aura) para constituí-la como campo de tensão sobre aquilo que está próximo, que nos observa de todos os lados e que não tem longa duração no tempo.

Segundo W. Benjamin, a construção fotográfica é também construção de um olhar das coisas sobre nós. Nas imagens

Figura 2 • MORELL, Abelardo. *Camera Obscura, El Vedado Looking Northwest, Havana, Cuba, 2002*

Fonte: Morell; Siegel, 2013, p. 32.  
A utilização da imagem neste artigo foi autorizada pelo artista.



que analisei ao início do texto, o olhar na série *Camera Obscura*, de Abelardo Morell, é duplo, sendo uma condensação do olhar de um mundo externo que se projeta na parede com aquele do espaço interior. O quanto esses olhares se identificam ou se diferenciam diante dos nossos olhos que perscrutam as fotografias, isto é, sobre o quanto o exterior e o interior se aproximam ou se afastam nas suas formas e modos de articulação do espaço?

Em outra fotografia da série *Camera Obscura*, *El Vedado Looking Northwest, Havana, Cuba*, de 2002 (FIG. 2), há um gaveteiro velho e descascado, sobre o qual repousam um bibelô de cachorro, uma rosa solitária e uma moldura com o retrato de uma diva de cinema da década de 1950. Esses elementos internos identificam-se com as marcas da passagem do tempo na imagem da cidade que se projeta na parede do quarto. Na imagem da projeção, dois ou três edifícios altos, possivelmente da segunda metade do século XX, compartilham o espaço com arquiteturas mais antigas, que resistem ao tempo, ainda que sem os devidos cuidados de conservação patrimonial. Trata-se de uma paisagem com grandes sinais de decrepitude nos elementos do ambiente urbano (pinturas descascadas, platibandas quebradas). Em outra fotografia da série, *La Giraldilla de la Havana in Room with a Broken Wall* (FIG. 3), também realizada em Havana, Cuba, em 2002, esse aspecto de decrepitude é dominante e paisagens interna e externa se reúnem num mesmo olhar que parece evidenciar a decadência do es-

Figura 3 • MORELL, Abelardo. *Camera Obscura*, *La Giraldilla de la Havana in Room with a Broken Wall*, 2002

Fonte: Morell; Siegel, 2013, p. 31, sp



paço: na parede quebrada, suja de tinta, cenário de uma construção abandonada, uma torre sineira se projeta em primeiro plano, ela também com aparência descuidada, com marcas de infiltração, pintura descascada, e partes soltas do reboco.

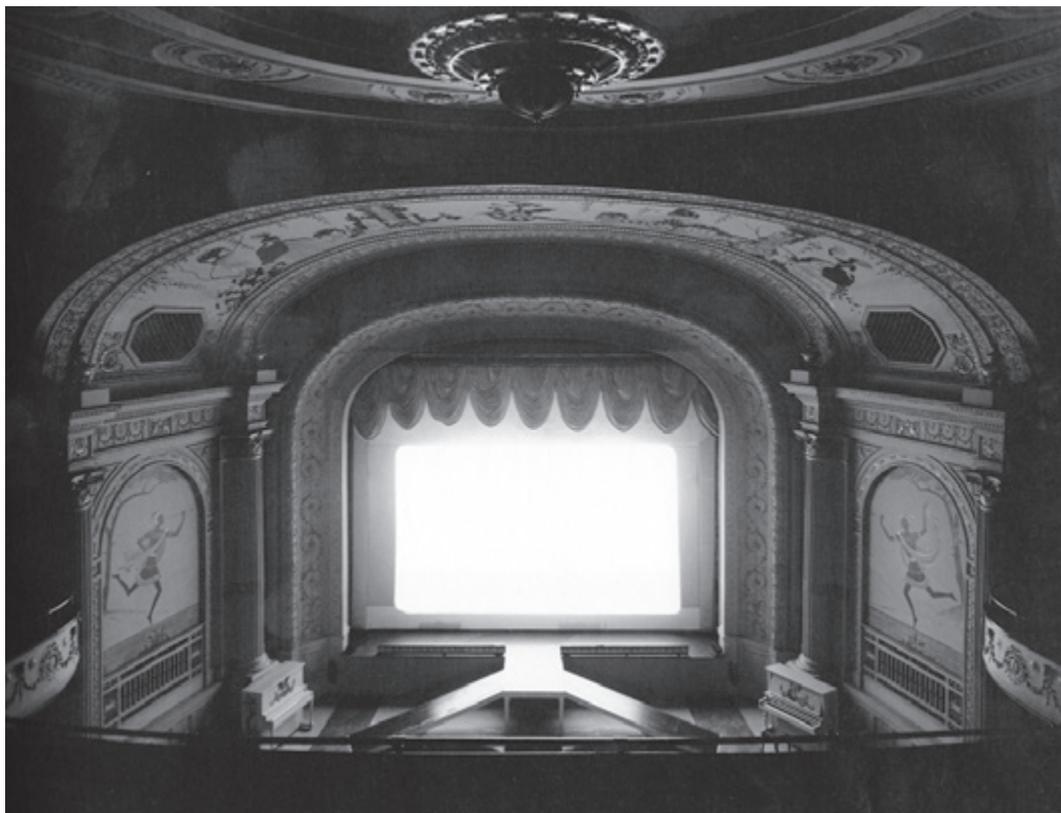
Dessas fotografias de Morell, fica uma questão importante, que extrapola o universo imagético do que elas dão a ver e que se refere à caracterização arquitetônica externa do edifício que abriga o cômodo transformado em câmara escura. Como o acesso visual ao espaço desse cômodo é bastante restrito na fotografia, a pergunta sobre a arquitetura desta edificação emerge (ainda que não imediatamente) do fato de que aquele edifício compõe as proximidades da paisagem que se projeta na parede interna. Ele é parte da paisagem não somente como anteparo para projeção da imagem externa, mas como, ele também, um elemento compositor dessa paisagem. Essa questão caminha em direção a um universo invisível que é convocado a participar da experiência da imagem indiretamente, mas que é igualmente decisivo para essa experiência. Há um entrelaçamento entre visibilidade e invisibilidade, como desenvolve Maurice Merleau-Ponty, na sua obra "O visível e o invisível", de 1968, que opera em duas direções no que concerne à experiência fotográfica: primeiramente, no sentido de que a fotografia pode ser entendida como atualização, isto é, como forma visível de uma potência, de uma possibilidade de existência que ainda é invisível; e, em segundo, no sentido de que a experiência fotográfica não é restritamente a experiência da visibilidade que ela dá a ver propriamente, mas também desse outro universo, que é parte deste que vemos, mas que o constitui indiretamente, por meio da experiência subjetiva. Sobre a ideia de atualização, analisemos trabalhos de Hiroshi Sugimoto e de David Hockney, buscando maior fundamentação em argumentos do teórico André Rouillé.

## Atualização visível da potência invisível

*A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real (ROUILLÉ, 2009 p. 77).*

Um grande retângulo branco emoldurado pela arquitetura de um teatro. A luz escassa não ilumina todo o espaço, mas, perto do retângulo branco, é possível perceber com clareza os detalhes da decoração, o estofado das cadeiras, a organização dos corredores de acesso ao palco. Mas o que seria esse buraco branco no meio da fotografia? Uma passagem para outra dimensão temporal?

*Cabot Street Cinema, Massachusetts* de 1978 (FIG. 4), título da imagem analisada, é parte da série *Teatros*, uma das séries realizadas pelo artista visual Hiroshi Sugimoto, na qual ele representa antigos teatros de exibição de filmes. Para realizar essas fotografias, Sugimoto posiciona sua câmera de grande formato no fundo das grandes salas de cinema e deixa aberto o

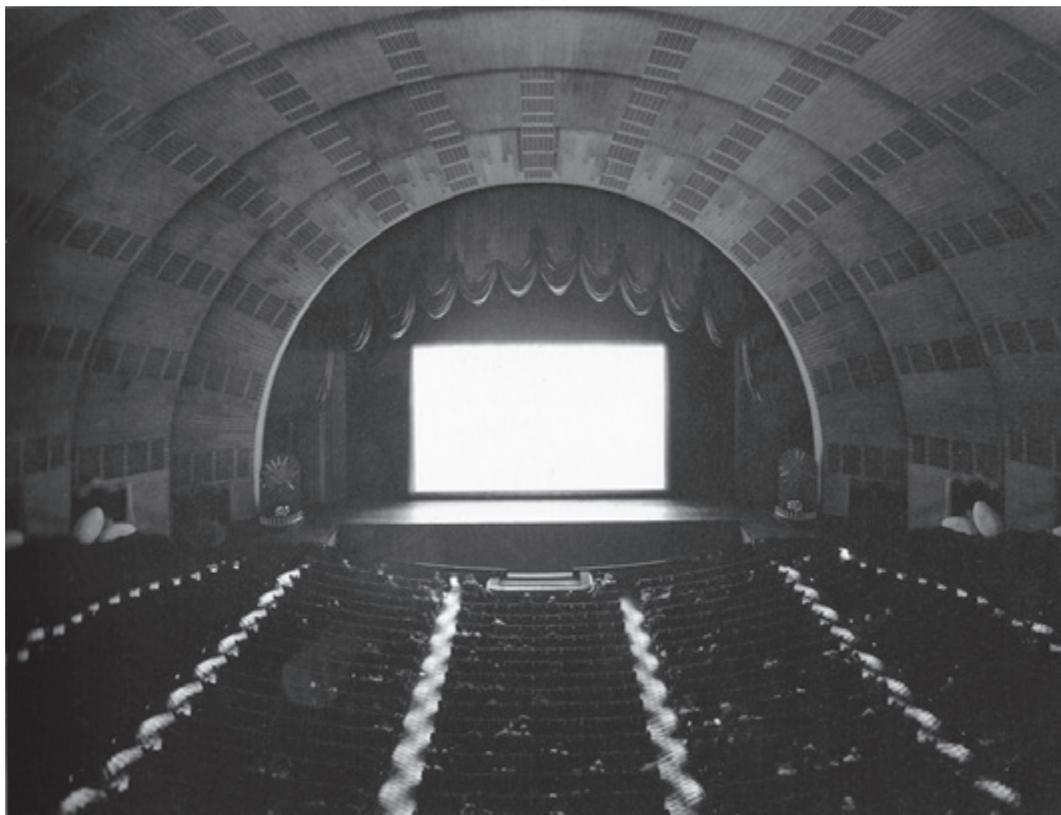


obturador durante todo tempo de projeção do filme em cartaz. Relacionando o tempo de exposição da imagem fotográfica ao tempo do cinema, o artista inverte aspectos importantes da experiência da realidade, por meio da fotografia. O que é invisível no processo de fruição da projeção do filme, todo o ambiente do teatro, torna-se visível na fotografia; e tudo o que foi visível durante a projeção do filme (as imagens em movimento) torna-se o retângulo de luz que explode e queima a superfície sensível do filme fotográfico até a invisibilidade. Assim, o espaço do teatro aparece na representação enquanto as imagens da projeção desaparecem dentro do retângulo branco. Ao fotografar a dança cinematográfica de imagens no tempo, o que fica nas fotografias de Sugimoto é o espaço arquitetônico das salas de exibição, como se reafirma em *Radio City Music Hall, New York, 1978* (FIG. 5). São espaços ornados, alguns com longas cortinas, outros com detalhes de estuque e motivos decorativos neoclássicos e *art déco* que emergem do ambiente escuro do cinema na superfície da fotografia, revelando um universo desconhecido e esquecido no escuro da caixa preta.

Sugimoto realiza uma construção fotográfica que, por meio da visibilidade que cria, atualiza a potência invisível de vir a ser do mundo numa aparição visual que inverte as regras do jogo: o invisível se torna visível, e o visível, invisível (SUGIMOTO, 2003). Atualizar, nesse sentido, significa fazer nascer novas experiências do tempo e do espaço, por meio de um diálogo entre fotografia, cinema, arquitetura. Questões já bastante discutidas desde a invenção desses meios (a passagem do

Figura 4 • SUGIMOTO, Hiroshi. Cabot Street Cinema, Massachusetts, 1978

Fonte: Brougher; Müller-Tamn, 2010, p. 85.



tempo, a perenidade do espaço) são experimentadas de um novo modo. Esse trabalho de Sugimoto ilumina, por meio da experiência artística, aspectos que somente são possíveis de virem à tona, de serem vistos, por meio dessa mesma experiência que os promove. Discursar sobre esses aspectos, numa abordagem objetiva, implica um distanciamento, uma separação entre sujeito e objeto, que não existe claramente na experiência que ele propõe.

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

*Em um imagem fixa – silenciosa e predominantemente preta – Sugimoto capturou a duração, o componente essencial do cinema. [...] E, nesse processo, inverteu a posição comum de que “o filme ‘inclui’ a fotografia, que é baseada na teoria de que o cinema surge do acúmulo de características particulares da fotografia.” Aqui, a imagem estática – a gelatina de prata sobre o papel – incorpora o filme.<sup>6</sup> (SPECTOR, citada por SUGIMOTO, 2000, p. 14).*

Figura 5 • SUGIMOTO, Hiroshi. *Radio City Music Hall, New York, 1978*

Fonte: Brougier; Müller-Tamn, 2010, p. 83.

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

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

O retângulo branco de luz, registro da passagem do tempo no cinema, é emoldurado por um outro retângulo, o da caixa arquitetônica do teatro, que, por sua vez, é emoldurado pelo recorte do campo visual da fotografia, chegando ao tempo presente da experiência artística (e que pode ser qualquer tempo). Desse modo, Sugimoto cria também uma *mise-en-abîme* (SUGIMOTO, 2012): o tempo do cinema dentro do tempo da arquitetura dentro do espaço-tempo do sujeito que percebe a fotografia. A tela branca, que abriga a interrogação de como teria acabado a narrativa ficcional (houve mocinho e bandido? Era um *western*? Eles ficaram juntos no final?), indaga, por sua vez, a morte do espaço arquitetônico do teatro, e abre lugar para a especulação sobre a finitude da vida diante do tempo, uma questão cara a Sugimoto. Como Norman Bryson sugere:

*Duas velocidades distintas estão em jogo. Existe o rápido [...] do movimento do filme [...] [que] desaparece dentro do todo do buraco branco da tela do cinema; enquanto das margens emerge um mundo-objeto construído para durar, o tempo da arquitetura. Na verdade, esse tempo é transitório também: os teatros de Sugimoto são os últimos sobreviventes do cinema Art Déco ou dos drive-ins de 1950; não passará muito tempo até que também eles sejam varridos. O recipiente (o cinema) e o conteúdo (o filme) são ambos sujeitos aos mesmos cursos de tempo, diferenciando-se somente nas velocidades relativas de seus desaparecimentos?* (BRYSON, citado por SUGIMOTO, 2000, p. 54).

Em Sugimoto, é compreensível que, como propõe André Rouillé (2009, o potencial da fotografia está em ser a produção (e não a reprodução), a invenção (e não a cópia) de uma parte do real (e não o real). Rouillé considera que essa parte do real é “um real fotográfico”. É assim que a fotografia, que não é mera reprodução nem cópia ou registro de um modelo, passa “do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos” (ROUILLÉ, 2005, p. 73).

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

Os retângulos brancos da série *Teatros* são, portanto, marcas da exibição do filme na tela do cinema, exibição que queima o filme fotográfico. Elas são um lugar em que tocamos com os olhos o abismo branco da passagem das horas. Ali sabemos que o tempo definitivamente não parou, que não houve congelamento do instante. Se o tempo é fluido e não pode ser decomposto (como o quiseram Etienne Louis-Marais e Muybridge nos seus experimentos), o passado não é, portanto, um bloco compacto, que a arquitetura não é um dado eterno e que o nosso tempo, como sujeitos da experiência artística, é um acúmulo de atualizações, formas abertas em constatações reformulação, em constante construção. Pelas imagens de Sugimoto, vemos que, como sugere Bryson:

*Tudo que olhamos é uma espécie de Troia, construída de camadas sedimentares, do mais devagar ao mais rápido e do mais remoto ao mais recente, onde cada camada se movimenta de acordo com um ritmo diferente, e onde o sujeito, para entender seu lugar no esquema das coisas, tem que processar e interpretar suas experiências de acordo com essas camadas e velocidades de tempo densamente superpostas<sup>8</sup> (BRYSON, citado por SUGIMOTO, 2000, p. 56).*

Ao abordar a fotografia como atualização, é possível compreender, portanto, que o trabalho de Sugimoto não consiste numa reprodução da materialidade de um teatro. Ele se constitui antes na criação de uma forma capaz de recolocar temas já sedimentados por meio de questões novas, que aparecem a partir de uma experiência artística. As questões que emergem com essa experiência estão coladas ao meio que as desperta, de modo que a validade delas está diretamente associada à condensação que se opera na construção fotográfica de Sugimoto. Essa construção (seus ângulos de visada, seus enquadramentos, suas compensações de luz) é essencialmente imaterial e, por isso, não constitui um registro passivo da materialidade do espaço dentro de um período de tempo. Conforme André Rouillé (2009 p. 201),

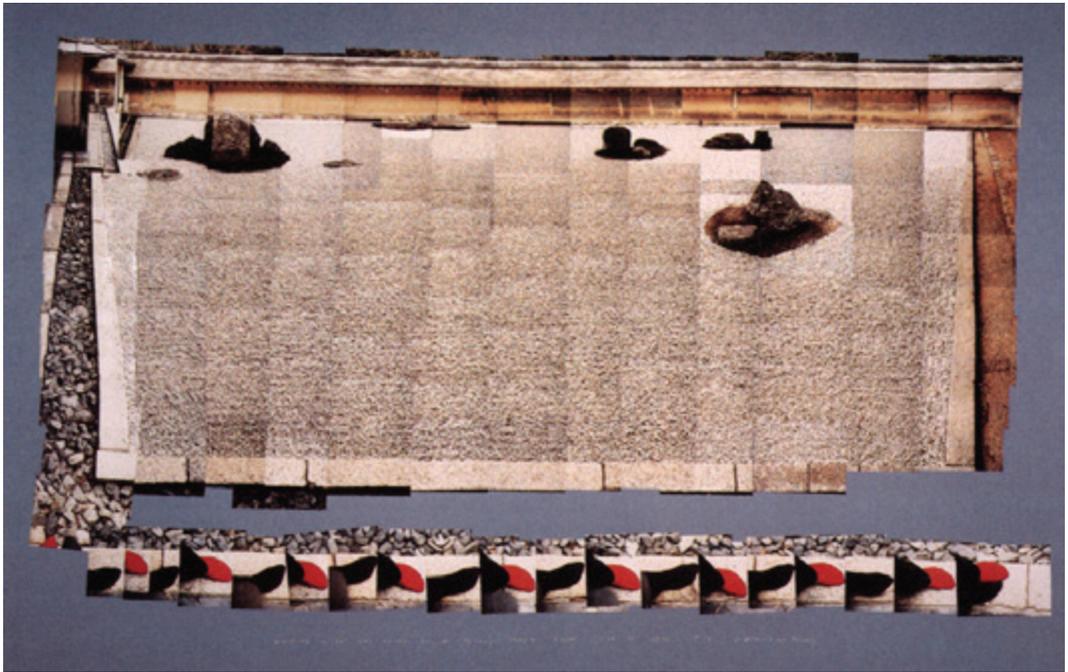
A pronúncia-atualização de uma palavra é sempre uma criação dessemelhante e infinitamente variável, mas, de modo nenhum, sua reprodução. Igualmente, fotografar uma cidade não se limita em reproduzir os prédios, os pedestres ou cenas de rua. A cidade existe materialmente, pode-se percorrer seu espaço, estudar o plano, admirar os edifícios. Mas essa cidade material só é acessível ao olhar, ou à fotografia, através de pontos e ângulos de tomada que são imateriais. (ROUILLÉ, 2009, p. 201)

Assim, porque a fotografia faz a passagem do infinito virtual, daquilo que existe em estado de potencialidade para o finito atual, isto é, para a finitude de “um estado de coisas”, ela constrói uma realidade que lhe é particular, com um tempo que também lhe é específico. Essas condições desobrigam-na de ser um discurso de verdade sobre um momento passado, isto é, um discurso de designação do que já não existe mais. “É essa passagem do infinito-virtual para o finito-atual que caracteriza o plano de referência [...] na fotografia” (ROUILLÉ, 2009 p. 200).

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

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

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



Em *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto*, de 1983 (FIG. 6) (uma montagem de mais de cem clichês), Hockney propõe a inversão de mais um aspecto da tradição concernente às leis da perspectiva como reguladoras da representação fotográfica. Multiplicando os ângulos de visada, ele “re-constrói” o jardim zen com base em tomadas realizadas em uma linha de pontos de perspectiva diferentes, ainda que esses pontos ocupem um mesmo plano de profundidade com relação à cena. Os ângulos de visada de cada coluna de clichês se relacionam assim respectivamente com o posicionamento dos seus pés, representados na linha inferior de fotografias na imagem final. Com isso, Hockney ativa a sensibilidade do fruidor não somente para a passagem do tempo, mas agora

Figura 6 • HOCKNEY, David. *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto*, 1983

Fonte: Hockney; Stangos, 1993, p. 100.

também para o deslocamento do corpo no espaço e para a inversão de regras importantes dentro da tradição fotográfica, que são aquelas da perspectiva, fundamentais aos dispositivos das câmeras obscuras construídas no Renascimento italiano (HOCKNEY, 1979, p. 100).

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



Em *Place Furstenberg, Paris*, de 1985 (FIG. 7), Hockney aumenta o campo de visibilidade da representação e transporta o desafio da montagem para um espaço exterior mais complexo que aquele do jardim zen. Aqui, as mudanças de perspectiva são bem mais intensas, e o movimento do artista pelo espaço é consideravelmente superior. A peça final, construção imaginária da praça, distingue-se radicalmente de fotografias de arquitetura, tradicionalmente elaboradas a partir de perspectivas centrais (HOCKNEY, 1984, p. 107).

Esse movimento do artista pelo espaço (originado na necessidade de criação de uma montagem retangular para uma edição especial da *Vogue*, no Natal de 1985) intensifica as variações de luz, cor e profundidade de campo na representação de um mesmo objeto, como a copa da árvore, enfatizando as inúmeras possibilidades de atualização em formas de visibilidade da potência do real. Essa estratégia de Hockney também

Figura 7 • HOCKNEY, David. *Place Furstenberg, Paris*, 1985

Fonte: Hockney; Stangos, 1993, p. 107.

estreita a relação do artista com o espaço, no processo de criação da representação, e do fruidor com a obra. Os olhos são seduzidos a entrar nesse labirinto com o desejo de perceber as mudanças de ponto de vista, recriando no processo de percepção da obra alguns movimentos do próprio artista e especulando espacialidades possíveis dentro do espaço bidimensional da fotografia.

## Considerações finais

As ideias de construção e atualização como atributos de uma nova abordagem que proponho para a fotografia do espaço construído são, como apresentado neste artigo, essenciais para compreender, nessas propostas artísticas, a manifestação de um imaginário espacial atravessado por questões recalçadas pela tradição arquitetônica dominante. Isso não significa dizer que a fotografia de arte de ambientes construídos se submete, assim, ao estudo da arquitetura como ferramenta de decodificação dessa linguagem. Isso significa, ao contrário, que, do mesmo modo como as aparências arquitetônicas alimentam as investigações fotográficas, também as aparências fotográficas podem alimentar as investigações arquitetônicas, constituindo, assim, uma espécie de território compartilhado. Nesse território, esses campos tendem a se hibridizar tornando, muitas vezes, difíceis de identificar os limites entre um e outro. Esses limites, no entanto, não são necessários se o que importa é compreender melhor os modos como uma sociedade se relaciona com o espaço, como ela o habita, como ela o representa, a fim de promover novos modos de se relacionar com o real.

## Referências

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

BENJAMIN, Walter. *The little history of photography* (1931). Tradução de Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. In: BENJAMIN, Walter (edição de Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin). **The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Pp. 274-298. 1ª edição em 1931.

BENJAMIN, Walter. *News about flowers* (1928). Tradução de Michael W. Jennings. In: BENJAMIN, Walter (edição de Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin). **The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Pp. 271-273. 1ª edição em 1928.

BENJAMIN, Walter. *Letter from Paris (2)* (1936). Tradução de Edmund Jephcott. In: BENJAMIN, Walter (edição de Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin). **The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Pp. 299-311. 1ª edição em 1936.

BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its technological reproducibility* 1935 (Second version 1989). Tradução de Edmund Jephcott e Harry Zohn. In: BENJAMIN, Walter (edição de Michael W. Jennings, Brigid Doherty e Thomas Y. Levin). **The work of art in the age of its reproducibility and other writings on media**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008. Pp. 11-55. 1ª edição em 1935, 2ª edição em 1989.

BROUGHER, Kerry; MÜLLER-TAMN, Pia. **Hiroshi Sugimoto**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

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

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

HOCKNEY, David; WESCHLER, Lawrence. **Portraits**. New York: Knopf, 1984.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The visible and the invisible**. (Edited by Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis). Evanston: Northwestern University Press, 1968.

MORELL, Abelardo; SIEGEL, Elizabeth. **Abelardo Morell: the Universe Next Door**. Chicago: Art Institute of Chicago; Yale University Press, 2013.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SUGIMOTO, Hiroshi. **Portraits**. (Organized by Tracey Bashkoff and Nancy Spector). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

SUGIMOTO, Hiroshi. **Revolution**. (Edited by Armin Zweite). Munich: Hatje Cantz, 2012.

SUGIMOTO, Hiroshi; BONAMIN, Francesco. **Sugimoto architecture**. Publ. in Conjunction with the Exhibition Held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, Feb. 22 - June 1, 2003. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2003.

Recebido em 18/09/2014

Aprovado em 18/11/2014