

**Do Olhar Objetivo ao Situado:
o Documento Fotográfico Urbano e Arquitetônico.¹**

Luciano Bernardino da Costa²
Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo, São Carlos, SP

Resumo

As reflexões presentes neste texto procuram definir um campo de articulação entre a fotografia arquitetônica e urbana e as concepções fotográficas documentais modernas e as rupturas do campo da arte nos anos 50-60 que fazem uso da imagem fotográfica. Por se tratar de uma interlocução orientada pelo debate entre produção fotográfica e transformações urbanas, privilegia-se as cidades e seus processos socioespaciais como tema de pesquisa. Além disso, estabelece-se aproximações entre a relação frequentemente objetiva e distanciada do fotógrafo e seu referente e aquela em que o corpo se faz manifesto e situado no espaço como parte fotografia. Isso implica pensarmos pesquisas como, por exemplo, de Gordon Cullen sobre a paisagem urbana e o relato de Robert Smithson, *Um Passeio pelos monumentos de Passaic*.

Palavras-chave: urbanismo, fotografia urbana e de arquitetura, documento fotográfico, Gordon Cullen, Robert Smithson.

As produções fotográficas voltadas à arquitetura e ao urbanismo historicamente orientam sua prática pela evidência do percebido e pela verossimilhança ao objeto retratado. Quando edifícios, a concepção visual procura trazer as diferentes relações espaciais: volumetria, cheios e vazios, implantação, luzes e sombras, deslocando o observador à realidade do edifício forjada pela câmera e ancorada em elementos “objetivos” pautados pelo olhar do fotógrafo. Em fotografia urbana, especificamente, os valores de verossimilhança, fidedignidade e atestação do percebido são parâmetros

¹ Trabalho submetido ao GP Fotografia, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM 2022.

² Prof. Dr. Luciano Bernardino da Costa. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, IAU USP São Carlos. e-mail: lbcosta@sc.usp.br;

importantes os quais ganham seu sentido no limite do enquadramento e nos elementos postos em relação, estruturando uma interpretação e um discurso em que a imagem é termo de evidência e de articulação de sentidos suportado em um *regime de verdade*³ que afeta a concepção de autoria e a apreensão do observador.

Exemplo disso, é o documentarismo moderno que versa sobre a cultura urbana: Walker Evans, Ranger Patzch, entre outros. Dominante a partir dos anos 30, grosso modo, define-se pelo projeto do fotógrafo, pelo uso da linguagem fotográfica centrada nas possibilidades estéticas da câmera, pelo olhar subjetivo associado à concepção documental, os quais tem como ênfase a relação com os lugares, signos visuais, modos de sociabilidade e transformações urbanas em curso. Mesmo quando o “estilo do fotógrafo” passa a ser um elemento definidor do trabalho, as imagens continuam a valer das condições reais retratadas associadas, frequentemente, ao valor designativo, ou mesmo instrumental, à medida que podem servir como apoio à reflexão dos temas abordados.

A representação, nesses casos, está estreitamente associada à noção de transparência e de objetividade que temos culturalmente incorporadas como intrínsecas à fotografia, de modo que é comum o olhar do observador reconhecer a separação entre fotógrafo e seu objeto como condição de distanciamento e diferenciação a respeito do percebido. Ou seja, ver uma fotografia é em certa medida satisfazer o anseio em identificar o referente. No caso específico da fotografia arquitetônica e urbana, os propósitos instrumentais a que servem tais imagens, e os meios em que circulam, corroboram para busca de uma problematização de seu objeto sob perspectivas aplicadas, comumente orientadas por convenções estéticas, uma vez que

as representações fotográficas são decisivas para formar as opiniões de projetistas, políticos e do público, e frequentemente são usadas ou manipuladas para justificar decisões quanto à forma futura que ela deve assumir. (HIGGOTT e WRAY, 2012: 4, apud SAMPAIO, 2020: 33)

³ A concepção de regime de verdade é desenvolvida por André Rouillé em seu livro, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Através dessa noção o autor sustenta que as transformações estéticas da fotografia estão estreitamente relacionadas ao contexto e ao percurso da sociedade. Tal noção pode compreender-se como um indicativo de um caráter mais ou menos documental da fotografia, a depender de suas circunstâncias históricas, discursivas e expositivas em que se inserem. Sua dimensão técnica e experimentações de linguagem compõem também o regime de verdade de um período histórico.

Porém, sabemos que a relação distanciada em relação ao objeto, assim como o olhar interpretativo e analítico suportado na verossimilhança e na noção de verdade presentes em fotografias urbanas de interesse à arquitetura e ao urbanismo, podem também ser compreendidas como um saber praticado pelo fotógrafo no espaço registrado, este porém não evidente nas imagens finais. Identifica-se, neste aspecto, uma similitude entre o fotógrafo e o estudioso do espaço urbano, posto que é comum às questões relativas ao espaço urbano, à ambiência ou ao imaginário conceberem imagens fotográficas como parte de um discurso que procura reelaborar a experiência vivida pelo sujeito nas cidades, através do reconhecimento e o apagamento dos estímulos, das sensações, dos embates com o espaço e seus habitantes. Abordagem oposta reconhecemos nos trabalhos dos surrealistas enquanto procura por um “inconsciente urbano” como reflexo da subjetividade do artista; dos situacionistas na forma de um encontro entre a ação da deriva e uma perspectiva sociológica e emancipatória, e mesmo em estudos sobre o desenho urbano como praticado por Gordon Cullen ou embutidos nas concepções de legibilidade e imagibilidade em Kevin Lynch⁴. A imagem fotográfica, nestes casos, indica uma aproximação entre a representação fidedigna e a leitura e reinterpretação do urbano, ao mesmo tempo que tensiona e amplia a noção de verossimilhança e distanciamento do objeto em trabalhos podem utilizar de diferentes meios discursivos articulados.

Desse modo podemos considerar que, genericamente, temos duas abordagens dominantes quanto ao diálogo entre imagem fotográfica e espaço. É possível reconhecê-las pela disjunção entre o ver, o representar, o caminhar, o coletar, o relatar ou transpor a imagem registrada à condição de experiência daquele que imergiu no território. Isso porque, não há uma articulação direta entre a representação objetiva e a experiência do espaço, mas uma exploração e embate com o espaço percorrido, que se dá enquanto corpo e sucessão de espacialidades e visualidades que se afetam mutuamente, as quais podem ser evidenciadas ou descartadas na produção e edição das imagens.

Sob essa perspectiva, o documentarismo urbano autoral passa, a partir dos anos 50-60, a coexistir de modo cada vez mais frequente com a reelaboração da experiência situada em diferentes representações e experimentações visuais, espaciais ou escritas, as quais procuram amplificar as dimensões fenomênicas e conceituais que sustentam o ato de registro. A diversidade de novos trabalhos artísticos irá explorar a simultaneidade de

⁴ Referimos aqui a dois trabalhos seminais em urbanismo: Paisagem Urbana de Gordon Cullen e A imagem da Cidade de Kevin Lynch.

diferentes linguagens visando a aproximação com o espaço urbano e a experiência vivida, como parte das estratégias de reelaboração do percebido. Em contrapartida, o predomínio de imagens únicas na produção fotográfica será pouco a pouco afetada por uma concepção visual orientada por séries, narrativas, colagens ou intervenções gráficas originárias do campo da arte.

Podemos então dizer que as produções fotográficas em diálogo com o espaço urbano, comumente incorporadas às reflexões da arquitetura e urbanismo, definem escolhas e investigações praticadas em relação ao percebido resultando em trabalhos que tendem a concepções objetivas, ora documentais, distanciadas e designativas, ora situadas e fenomênicas. Essas produções com propósitos muitas vezes específicos, quando colocadas lado a lado, evidenciam um limiar no qual se localiza esse texto, de modo a discutir as condições que estruturam a noção de representação objetiva e a de corpo-espaço situado, presentes nas produções artísticas e fotográficas autorais que tratam especificamente dos processos de transformação do espaço urbano. A partir da contraposição entre as duas dimensões citadas e trabalhos de artistas dos anos 50-60, outras possibilidades de pensamento visual serão abertas com a incorporação frequente do relato escrito, da estratégia do inventário e da justaposição de diferentes modos de inscrição pré e pós-produção das imagens.

I Retrospecto

No artigo clássico de Roland Barthes, “A mensagem fotográfica” (1962), dedicado à fotografia jornalística, portanto não ficcional e em interação necessária com o texto, o autor demonstra a imagem fotográfica estar estreitamente enlaçada às noções de objetividade e racionalidade dadas ao seu caráter análogo ao “real” (perfeito analogon) e de atestação de um acontecimento ocorrido. Essa ‘coincidência’ ao real, como foi dito, seria um dos elementos definidores da fotografia documental moderna, particularmente aquela dominante entre os anos 30-60, baseada na representação verossimilhante sustentada na relação indicial com o referente, como depois será teorizada por Phillippe Dubois⁵.

⁵ Tomamos esse texto de Barthes como ponto de partida devido entendermos que a fotografia de arquitetura e urbana compartilham de um valor documental com o fotojornalismo, em que a descrição e o caráter analógico ratificam e garantem sua utilização como meio reflexivo e analítico das concepções e processos histórico-espaciais que abordam.

É evidente que uma fotografia de arquitetura, nesse sentido, é uma espécie de fotorreportagem a serviço de um propósito instrumental, seja ele técnico, diagnóstico, descritivo, ideológico ou comercial. Não reduzível ao seu caráter análogo ao real, é sempre uma forma de seleção do percebido em articulação com um texto, um conceito, uma concepção estética, afetando decisivamente o objeto retratado ou a experiência praticada. Podemos inclusive dizer que é sempre incompleta, ou mesmo insuficiente, uma vez que implica em escolhas do que deve ou não deve participar do ato do registro, interpondo-se como mediação entre o observado e o experienciado, podendo estender seu significado às condições sociais e discursivas em que se inserem.

Isso posto, Barthes identifica um paradoxo que compõe a fotografia, particularmente aquela dominante na imprensa no século XX: por um lado teríamos a mensagem denotativa suportada no signo puramente analógico, por outro a conotativa decorrente do caráter denotativo da fotografia para construir-se como informação, ideologia, interpretação dirigida, ilustração etc, de modo que “esse paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: “quando se quer ser neutro, objetivo, a gente se esforça por copiar minuciosamente o real, como se a analogia fosse um fator de resistência ao investimento de valores.” Tal resistência, entretanto, para Barthes, deve ser pensada dentro da cultura, “e não de estruturas operacionais: as matemáticas, por exemplo, que constituem uma estrutura denotada, sem nenhuma conotação”. (BARTHES, R., 1962)

A interpretação de Barthes, ao destacar os sentidos conotativos das imagens, tem a leitura semântica como organizadora das dimensões culturais e políticas em que se situam. Permite pensarmos a representação analógica e objetiva, própria ao uso instrumental da fotografia de arquitetura e urbanismo, como frequentemente seguidora de convenções estéticas vinculadas aos diferentes circuitos de exibição, de reflexão e ao “estilo” do autor. Porém, essa concepção irá se deparar com debates transversais que tensionam o limite do fotográfico, anunciando um olhar que se faz híbrido entre corpo, caminhar e representação reveladores de outras dimensões do urbano explorados pela produção artística e, contemporaneamente, incorporados aos estudos urbanos.

Em Rouillé, por sua vez, esse investimento de valores à imagem fotográfica implica não propriamente no caráter conotativo pensado como estruturas distintas articuladas em texto e imagem, como ocorre em Barthes, mas na própria trajetória estética da fotografia em embate com o tempo histórico em que se alinha. A concepção de uma imagem então está sujeita ao tensionamento de seu valor de verossimilhança e de verdade

que compõe uma noção relativa de documento. Com isso Rouillé identifica, a partir dos anos 50, um declínio da noção de documento e a expansão do valor subjetivo e expressivo da fotografia, não mais regido necessariamente pelo caráter designativo da imagem. Essa ruptura demarca uma progressiva alteração do “regime de verdade” na imagem, evidenciando a reorientação da produção e da recepção da fotografia, uma vez que o valor documental das imagens, “não se apoia somente em seu dispositivo técnico (...), mas em sua coerência com o percurso geral da sociedade: a racionalidade instrumental, a mecanização, o espírito do capitalismo.” (ROUILLÉ, A. 2009:51)

As abordagens em Barthes e Rouillé, ainda que realizadas em décadas distintas, permitem refletir sobre uma transição que ocorre no campo da arte, a qual irá influenciar a fotografia como meio de reflexão e argumentação em Arquitetura e Urbanismo afetando, conseqüentemente, a concepção de representação suportada em convenções estéticas e estilísticas comuns à fotografia de arquitetura. A estabilidade da representação fotográfica passa a ser questionada. Os valores sociais, políticos e individuais que permeiam a produção cada vez mais tornam-se necessários serem discutidos. Ao mesmo tempo, as novas perspectivas abertas pela produção artística não podem ser negadas. Desse modo, o projeto artístico a ser desenvolvido, os conceitos a serem discutidos, o uso e a experimentação de linguagens distintas passam a ter uma importância singular tanto em trabalhos que valorizam a mediação da câmera e a linguagem fotográfica na concepção de olhares críticos e interpretativos de uma cultura urbana, quanto aqueles que procuram destacar a experiência em campo como extensão da própria imagem.

II_Rupturas e dissonâncias

No texto de Robert Smithson, “Um passeio pelos monumentos de Passaic” (1967), há uma situação diversa pois não há um propósito descritivo, não há um relato linear propriamente dito ou intenção de difundir um programa estético. Há um ato de recriação em que o próprio texto é experiência e reinvenção do espaço, transgressão do análogo esperado do relato e das ressignificações das imagens apresentadas. Ao mesmo tempo, o texto demarca um campo de debate em que a cidade passa a constituir um dos objetos privilegiados da produção artística dos anos 60-70, implicando em uma ruptura decisiva com o circuito das galerias e dos museus.

Relato e imagens em Smithson são reelaborados de modo que o espaço percorrido, os elementos visuais e discursivos, os processos urbanos e a produção artística,

embaralham entre si, sem enfatizar uma dimensão ou outra. Há sim um desmonte do espaço percorrido, da temporalidade da imagem e dos paradigmas estéticos adotados, como pode ser observado ao artista relatar a travessia de uma ponte em Passaic a qual se desdobra em uma coexistência entre o espaço físico, o “real”, e o registro visual, como se Smithson passasse a habitar a imagem como extensão do território.

Nesse sentido, a própria concepção do texto e da imagem estão sujeitos a um desmonte dos modos convencionais de representação e de linguagem, virando ao avesso os termos que compõe a elaboração do relato. É como se ambos fossem afetados pela mutação do espaço no qual o autor se insere e participa, de modo que as fotografias presentes no texto não pretendem uma relação documental ou analógica de Passaic. São elas componentes de um campo discursivo do qual também participam o texto e o mapa, propiciando uma ampliação do campo de produção e localização do fazer artístico que, segundo Hal Foster, apresenta-se como uma investigação sobre “as bases corpóreas da percepção” concebida enquanto uma “operação cartográfica”. (FOSTER, H., 2014:172-173).

O passeio de Smithson por Passaic então apresenta intercâmbios entre espaço experienciado, estratégias de representação e relação texto-imagem, incorporando ao campo da arte uma concepção discursiva sob uma base cartográfica e conceitual, que irá afetar a produção fotográfica e os estudos diagnósticos praticados pela arquitetura e urbanismo. Já a noção de ‘mensagem sem código’ atribuída à fotografia por Barthes é estendida ao ponto de se romper, acabando, em verdade, por demonstrar sua extrema elasticidade e possibilidades de experimentação ao contaminar relato, espaço, documento e cânones artísticos. Ao mesmo tempo a análise do caráter conotativo a que Barthes propõe ser praticada de modo cuidadoso buscando identificar os elementos discursivos e ideológicos que sustentam a imagem são, no texto de Smithson, constantemente tensionados, pois o próprio relato, o mapa e as imagens colocam a noção de representação sob plena instabilidade. Isso porque Smithson passa a incorporar outras espacialidades e temporalidades como objeto de interesse da arte: aeroportos, estacionamentos, vias em construção; os quais evidenciam os processos de transformação das cidades e suas periferias.

Assim, o tempo confinado ao instante do clique da câmera é substituído pela relação imersiva no território em que a câmera é extensão dos fenômenos que circundam o artista. A escrita e a produção das imagens em Passaic, por sua vez, compõem uma

elaboração discursiva que é simultaneamente experiência no território e desdobramento em um relato textual-fotográfico. A radicalidade de sua abordagem coloca no centro a imersão do corpo no espaço enquanto totalidade no qual a visão é parte, ao mesmo tempo amplia sobremaneira as possibilidades de interjeição do território.

III_Tipologias situadas

O interesse e ação artística em Smithson a respeito dos espaços colocados à margem do processo de produção capitalista aproxima-se, por contraste, ao trabalho do casal Becher com suas fotografias de arquiteturas industriais anônimas e obsoletas em regiões em processo de desindustrialização. Embora tenham se conhecido e compartilhem questões comuns, a concepção estética em ambos divergem radicalmente. Se Smithson privilegia o informe, o inacabado, o corpo situado em suas explorações dos resíduos da mutação do espaço no capitalismo, nos Becher destaca-se o extremo apuro técnico e formal no registro das edificações. As diferentes camadas e intercâmbios entre imagem, objeto e conceito são tratados pelos Becher de modo sistemático, purificado de qualquer evidência da produção das imagens e do entorno imediato. Assim, ao contrário de Smithson, se pratica a abolição do ato de percorrer, de transitar e reconhecer o passo do artista, dado pela condição absolutamente frontal e uniforme como se os edifícios, independente de seus contextos, estivessem em um estúdio com condições técnicas controladas.

Em uma primeira aproximação, temos imagens que remetem às fotografias convencionais de arquitetura ao apresentarem as edificações perpendicularmente, sem distorções óticas, com dimensões comuns dentro do quadro, valorizando a descrição minuciosa e fidedigna das reentrâncias, texturas e materialidade e, em seu oposto, evidenciando a diversidade e a obsolescência histórica das arquiteturas retratadas. Ordenadas de modo não hierárquico, em pranchas com uma foto ao lado da outra de diversas edificações com uma mesma função, predomina uma disposição classificatória e analítica, incitando um olhar comparativo sugerido pelas séries fotográficas.

Compõe-se desse modo um inventário sistemático e objetivo de objetos arquitetônicos que elucidam as funções, as formas e as materialidades específicas, mas os imbuí de uma temporalidade estranha, simultaneamente anacrônica e heterogênea. Dado a condição de ruína ainda em funcionamento, as imagens acabam por exigir uma imaginação histórica a ser preenchida pelos objetos antes passados despercebidos por

meio de um confronto com a cultura material, tecnológica e arquitetônica de épocas distintas e uma atenção aos títulos que remetem a um espaço geográfico descontínuo.

Essa coleção de amostras ordenadas na forma de um inventário, tem como princípio a seleção e a comparação dos objetos, encobrendo, entretanto, o processo mais extenso de realização das imagens, ou seja, da pesquisa e avaliação das arquiteturas, da experiência em campo, do critério de registro e de ordenação das imagens em uma mesma prancha⁶. Os percursos e (des)caminhos praticados pelo casal são invisíveis diante das imagens neutras e objetivas de seu inventário, indicam uma busca por regiões específicas e a construção de um olhar ao rés do chão. Assim, ao mesmo tempo em que mapeavam processos de produção capitalista que ainda mantinham características “pré-industriais / artesanais”, Smithson praticava a imersão explícita no território em Passaic, a qual o artista potencializa e embaralha diferentes ordens de discurso construindo seu relato-imagem de uma paisagem convulsiva e inacabada, cujo espaço percorrido critica as noções estabelecidas no campo da arte.

Por fim, esse procedimento inventariante se apresenta em um primeiro momento como operação estética definida pela ordenação em categorias – chamadas pelo casal de tipologias – agrupadas em grid (malha), capazes de comentar e de colocar em suspenso um processo histórico de modo aparentemente neutro e distanciado. Ao realizar essa “taxinomia” de edifícios industriais o casal vale-se da “perfeição analógica” (Barthes) e comprobatória da fotografia, evitando, porém, qualquer estetização que possa conferir um caráter subjetivo ou de difusão de um ideário. Com isso, segundo Foster, é rebaixada a figura do autor como detentor de um estilo diferenciado ao promover um reducionismo das formas à sua condição elementar, acabando por criticar os postulados modernistas baseados na estética e na linguagem da câmera fotográfica⁷.

⁶ Segundo Abreu, o inventário implicaria em etapas sucessivas do escolher, recolher, nomear, numerar, classificar e deixar à disposição. Um gesto que nos Becher é aparentemente burocrático, o qual se realiza como um desdobramento da ação de descrever objetos e espaços no território, todavia despido de uma referência situada.

⁷ Esse interesse e reelaboração dos espaços e dos objetos colocados à margem do processo de produção capitalista irá anos depois ser tratado por Solla Morales ao formular seu conceito de *terrain vague*, tendo como referência a tradição fotográfica em explorar regiões periféricas e suas ruínas. Esse interesse torna visível as novas configurações espaciais que rompem com o idealismo moderno, trazendo as dissonâncias do “lugar”, as fissuras de um modelo de produção, a disposição consumista de acumulação e descarte cíclicos.

Ao lado de Smithson, os Becher formulam uma crítica à representação fotográfica moderna e indiretamente às convenções da fotografia de arquitetura. Apresentam alternativas de representação e pensamento sobre espacialidades emergentes, em que a experiência, a apropriação, o deslocamento passam a estar articulados aos sentidos das imagens. Pode-se dizer que ambos caracterizam duas polaridades, a representação distanciada e a experiência imersiva, demonstrando serem pesquisas artísticas e formas coexistentes de reflexão crítica sobre a arquitetura e os processos urbanos que extrapolam usos instrumentais ou aplicados.

Referências bibliográficas

- ABREU, L. P. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.
- BARTHES, Roland. “A mensagem fotográfica”. In.: <http://www.leden.uerj.br/wp-content/uploads/2019/05/49666238-A-Mensagem-Fotografica-Roland-Barthes.pdf>. Acessado em 14/08/2021.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARERI, Francesco. *WALKSCAPES. O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.
- CULLEN, G. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.
- FOSTER, Hal. *O retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. “De outros espaços” (1967). In.: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008
Acessado em: 15/08/2020
- HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, 15ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HIGGOTT, A; WRAY, T. *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- JAMESON, Fredric. *Pós Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Atica, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SMITHSON, R. “Um Passeio pelos monumentos de Passaic”, Nova Jersey. In: *Revista Espaço e Debates. Revista de Estudos Regionais e Urbanos* V.23 nº 43-44 - Jan/Dez 2003 – São Paulo, Neru, 2003.

SOLÀ-MORALES, I. “Terrain Vague”. In: *Territórios*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.