



**Quando sujeitos inconstantes fotografam
espaços maleáveis**

Susana Dobal

Artigo recebido em: 05/05/2017
Artigo aprovado em: 05/06/2017

DOI10.5433/1984-7939.2017v13n22p89

Quando sujeitos inconstantes fotografam espaços maleáveis

When inconstant subjects photograph malleable spaces

Susana Dobal*

Resumo: *A fotografia nasce atrelada à perspectiva linear e a diversas implicações que disso resultam, como a solidez do espaço que converge para um ponto de fuga e culmina em um fragmento de segundo. Quando tempo e espaço são vividos de maneira mais flexível, quando a internet encolhe a geografia permitindo novas simultaneidades e as narrativas cinematográficas embaralham a linearidade, também a representação fotográfica passa por transformações. A maleabilidade dos prédios deixa de ser um privilégio das novas tendências da arquitetura contemporânea para ressurgir na obra de diversos fotógrafos que assimilam o tempo ao espaço fotografado, abalando assim tanto a solidez arquitetônica quanto a situação do sujeito no mundo. Essa outra representação do espaço sugere novas implicações. Se por um lado a arquitetura aparece de forma ora elástica ora etérea, por outro, a fotografia torna visível um pensar por mônadas que, em vez de se encadearem rumo a um centro, elas apenas co-existem.*

Palavras-chave: *Fotografia; Arquitetura; Sujeito*

Abstract: *Photography was born associated to linear perspective and to several implications that result from that, such as a solid space that converges to a vanishing point and culminates in a fragment of a second. When time and space are experienced in a more flexible manner; when the internet shrinks geography allowing new simultaneities and cinematographic narratives shuffle linearity, photographic representation also passes through transformations. The malleability of buildings ceases to be a privilege of the new trends of contemporary architecture as it reappears in the work of some photographers who assimilate time to the photographed space, shaking both the architectural solidity and the subject position in the world. This other representation of space suggests new implications. If, on the one hand, architecture appears in an elastic and sometimes ethereal form, on the other, photography makes visible a thinking by monads that, instead of leading to a center, they just co-exist.*

Keywords: *Photography; Architecture; Subject.*

* Universidade de Brasília.

Se a história da fotografia não começou com Daguerre e Niépce isso não se deve apenas ao fato de a invenção do processo fotográfico ter ocorrido mais ou menos simultaneamente em países diferentes, inclusive no Brasil, mas porque essa história começa com a dos conceitos que permitiram tal invenção. Sendo assim, se precisamos apontar uma origem, ela não estaria apenas na solução para o desafio químico de fixar a imagem na placa sensibilizada com o nitrato de prata em uma câmara escura. Um ponto de partida para compreender as mudanças por que passa a representação do espaço na fotografia contemporânea pode ser encontrado ainda na Renascença, onde se configura o sistema da perspectiva adotado pela fotografia. Tal origem, porém, vem ecoando em diversos outros pontos ao longo do caminho até a atualidade, acumulando reverberações que tornaram cada vez mais fluida a materialidade do espaço e da arquitetura.

Os princípios que informaram a representação da perspectiva na pintura renascentista trouxeram a ideia do quadro como janela. De um lado dela, estaria o ponto de fuga organizador da perspectiva linear que rege a representação da cena pintada; do outro lado da janela estaria a pirâmide invertida que culmina em um observador estático. Da altura dos seus olhos e da mesma posição que seria assumida pelo espectador do quadro, esse ponto de fuga rege do outro lado da janela a composição da cena¹. O que ocorre porém, quando o espectador não mais aceita ficar parado e os prédios se recusam a se encaixar na solidez dos ângulos retos? A arquitetura assume formas fluidas não só em prédios reais contemporâneos, mas também no espaço nem tão fictício da fotografia dessa nova realidade que se configura na obra de alguns fotógrafos e artistas. Tudo adquire uma nova fluidez mais condizente com uma concepção do mundo em que o privilégio do sujeito, estático e por si só, é abalado. A origem da fotografia não está apenas na sua invenção na França porque essa era uma necessidade difusa na

1 Essa leitura das implicações da perspectiva unilocular e central para a construção do olhar fotográfico se baseia no livro inspirador de Arlindo Machado, *A ilusão especular*, reeditado recentemente (MACHADO, 2015).

cultura compartilhada por diversos países – Talbot na Inglaterra e Hercules Florence, no Brasil, inventaram processos alternativos ao daguerreótipo ao mesmo tempo que Nièpce e Daguerre. Também a transformação na representação do espaço compartilha de uma mudança difusa que se reflete na imagem de forma mais ou menos direta, mas que permeia as mais diversas instâncias desde, por exemplo, a arquitetura dos prédios até a arquitetura do conhecimento conduzido pela navegação na internet.

Sendo assim, burlar a caixa preta, como diria Villém Flusser, seria assumir a missão não apenas de ultrapassar os limites impostos pelo mecanismo da câmera fotográfica, mas de romper com pressupostos que restringem nossa visão de mundo em perspectivas não mais condizentes com a contemporaneidade. Flusser destaca ao mesmo tempo a necessidade de denunciar o caráter dissimulador do aparelho (do aparelho fotográfico embutido em outros aparelhos, o da indústria, da publicidade, da imprensa etc) e a possibilidade de superar a programação desses mesmos aparelhos pela realização deliberada da intenção humana. Para ele, é possível enganar o aparelho, incluir no seu programa escolhas deliberadas, fazer do fotógrafo um jogador de xadrez que procura no programa novas possibilidades. O exercício da liberdade, para Flusser, consiste de submeter o acaso e a necessidade à intenção humana, além da possibilidade de deliberadamente jogar contra os aparelhos (FLUSSER, 1985). No caso específico da representação do espaço, o aparelho se manifesta nos pressupostos que informaram a perspectiva linear e que são dissimulados na aparente objetividade traduzida pela grafia da luz. Jogar contra o aparelho significa nesse contexto confrontar criticamente os pressupostos que entronizaram o sujeito como regente dissimulado da representação.

Algumas configurações desse confronto podem ser antevistas em prédios regidos mais por um empilhamento de formas do que pela ascensão ao céu em incólumes linhas retas¹; ou por espaços

1 Basta considerar, por exemplo, o prédio do New Museum, em New York, projeto de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa/SANAA.

fotografados que em vez de fluir para um ponto de fuga, hesitam em um vai-e-vem, ou ainda em espaços arquitetônicos que não se configuram pelo arranjo linear de aposentos homogêneos mas pela simultaneidade de cápsulas desiguais ou, em imagens fotográficas, cápsulas dentro de cápsulas e pela profusão de passarelas e escadas que colocam tudo em conexão. Tais ambientes e representações serão vistos aqui como uma forma de se visualizar a transformação que se opera na representação do espaço. As mudanças podem ocorrer simultaneamente na arquitetura e na sua representação por um olhar de fotógrafo mais preocupado em desprogramar do que em obedecer ao aparelho.

O que haveria de comum entre o prédio do New Museum em Nova Iorque e a obra do fotógrafo Thomas Kellner? Ambos concebem a arquitetura em tempos posteriores ao cubismo e trazem marcas visíveis disso. A obra revolucionária que preparou o terreno para o cubismo foi a pintura *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ovídio)* (1907) em que Picasso representa nus vistos simultaneamente de ângulos diferentes e assimila duas influências principais: Cézanne e a arte africana (GOLDING, 1994). Do primeiro, ele traz uma percepção do volume em diversas faces já incorporando diferentes visões do mesmo volume na sua representação; da arte africana, Picasso assimila não apenas as máscaras de duas das personagens, mas sobretudo a postura de quem se desprende do ilusionismo optando por uma abordagem mais conceitual da representação. O próprio espaço é tratado de maneira autônoma em relação ao possível local onde as personagens estariam: o espaço vira apenas novas facetas que compartilham o mesmo tratamento dado aos corpos. A natureza morta está presente no canto inferior do quadro menos para situar os personagens em um local do que pelo seu poder simbólico de evocar a sensualidade peculiar daqueles corpos.

Em geral, os monumentos fotografados por Thomas Kellner aparecem isolados e rodeados por um espaço neutro¹. Tal

1 Para as montagens com fotografias de prédios em diversos países, ver o trabalho de Thomas Kellner em thomaskellner.com/info/buildings/usa/washington-dc/.

procedimento traz pelo menos duas implicações: os prédios isolados obedecem a uma tipologia, a de monumentos, e o tratamento do espaço e das formas dialoga com estratégias formais do cubismo. Kellner não escolhe como os cubistas o cenário do ateliê do artista ou de cafés embalados por música, jornais, garrafas, mesas e eventuais personagens isolados. Seu assunto diz respeito a um espaço que a própria fotografia tanto difundiu, ou seja, o dos monumentos multiplicados em cartões postais. Ele, no entanto, procura desconstruir o cartão postal trazendo uma visão desconcertante desses monumentos. Se o cubismo remetia à opacidade da tela, a ruptura com a visão ilusionista ocorre de maneira equivalente na obra de Kellner pela escolha deliberada em deixar visível a grade que remete a uma folha de contato realizada a partir do filme analógico com o número dos negativos, e ainda pela escolha do próprio tema dos monumentos. Seu trabalho lembra também o de Corinne Vionnet, fotógrafa franco-suíça que vem registrando monumentos cujas imagens são recolhidas da internet e sobrepostas por meio de um tratamento digital¹. Seus prédios fantasmagóricos também remetem ao reconhecimento imediato de monumentos que podemos não ter visto pessoalmente, mas que povoam o imaginário da cultura geral. Vionnet adiciona um elemento a mais à obra de Kellner ao problematizar também a noção de autoria, pois se trata de um amálgama de imagens de anônimos recolhidas na internet. Por mais que seja ela a realizar a montagem, a soberania do olhar que observa do lado de dentro da janela fotográfica é diluída em uma imagem refeita a partir de uma cultura compartilhada.

Vemos nas obras de Kellner o prédio desconstruído, esfacelado em diversos pontos de vista recombinaados em uma única superfície. O tratamento dado ao espaço e aos objetos pelos pintores cubistas, preocupados em negar a representação ilusionista, caracterizou-se pela multiplicidade de pontos de vista e pela atenção dada à superfície da tela tornada evidente pela

¹ Para a série *Photo Opportunities* de Corinne Vionnet ver <http://www.corinnevionnet.com/-photo-opportunities.html>.

abstração implícita no jogo da representação. Como parte desse jogo, reverberavam no espaço ao redor as linhas principais dos objetos representados. Sendo assim, o que vemos na maioria das pinturas cubistas são apenas fragmentos sugestivos de uma cena, encaixados em um esquema quase abstrato que remete tanto à superfície da tela quanto ao movimento da percepção. A fidelidade maior não é ao dogma da perspectiva linear, mas a um movimento mental de quem capta cada fragmento de uma cena de maneira mais ou menos intensa e reproduz isso de acordo com um esquema próprio às experimentações cubistas.

Seguindo as pegadas de Cézanne, os cubistas deram aos volumes, fossem eles objetos ou pessoas, um tratamento escultórico do qual Kellner também se aproxima ao transformar os prédios em facetas empilhadas. Mas, embora em menor quantidade de obras, Kellner explora também alguns espaços em que vemos nitidamente o ponto de fuga sugerido pela perspectiva linear adotado pela ótica fotográfica, mas o convite para adentrar esse espaço aparece marcado por hesitações. O observador da cena não é o espectador estático renascentista, mas um sujeito inconstante que parece se colocar em uma errância flutuante diante do que vê¹. Não se pode, portanto, dizer que um olho organizador aprisiona o espaço em uma aparição estática. Tal perspectiva é também a que vemos no prédio do New Museum, em Nova Iorque, entregue em 2007 e realizado pelo estúdio de arquitetura SANAA.

Os sete cubos empilhados são andares com pé direito de altura diferente. Um eixo liga todos os andares, mas ele está dissimulado para acentuar a impressão mais de um empilhamento relativamente desordenado do que de uma unidade organizadora, de tal forma que também a arquitetura procura desvencilhar-se de um eixo ordenador privilegiado e absoluto. Os arquitetos Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa do premiado estúdio SANAA, baseado em Tóquio, tiveram também a preocupação de deixar visível, tal

1 Penso especialmente na sua representação do prédio do ICC, na Universidade de Brasília. Ver <http://thomaskellner.com/info/buildings/brazil/brasilian-architecture/brasilian-universidade-de-brasilian-icc/>.

qual uma tela cubista, os mecanismos da estrutura que criaram: “Quisemos fazer interiores que mostrassem a maneira como eles funcionam de uma forma bela e tosca que é apropriada ao Museu e ao orçamento que dispõem. Não queremos esconder as coisas atrás de placas de gesso, queremos mostrar do que o prédio é feito e maximizar a sensação de abertura, mas fazer isso de uma maneira bonita e dentro dos parâmetros do rústico. É por isso que a estrutura e as entranhas do prédio são expostas – os encanamentos, os extintores, o material contra incêndio – e a vista da rua inclui tudo no andar térreo.”¹ Embora os arquitetos tenham trabalhado com ângulos retos no prédio do museu, essa escolha coincide com tendências atuais da arquitetura contemporânea em fazer prédios orgânicos não apenas nas formas mas no sentido de dialogar ao máximo com o ambiente ao redor. Esse prédio que procura interagir com a rua, conforme comentado pelos arquitetos na mesma fonte, está longe da verticalidade sólida e auto-suficiente dos prédios de outrora. Veremos como tal postura também se traduz na fotografia de espaços interiores.

Um dos que primeiro que se destacaram por dar um tratamento questionador quanto à perspectiva linear associada à fotografia foi o pintor David Hockney. Nos anos 1980, ele usou inicialmente polaróides para montar grandes painéis que reuniam diversas fotografias de um mesmo lugar, todas tiradas com pequenas alterações do ponto de vista. Hockney não escondia a sua dívida para com os cubistas, ao contrário, ele quis deixar isso explícito ao fazer uma colagem como *Still Life Blue Guitar* (1982) em que,

1 O estúdio SANAA ganhou o prêmio Pritzker em 2010 e foi nomeado como uma das 50 Companhias mais Inovadoras em 2016, pela Fast Company. Os arquitetos explicam aspectos do projeto do New Museum no site da instituição: “We wanted to make interiors that expose the way they work in a ‘beautiful rough’ way that is appropriate to the Museum and right for the budget and the place,” Sejima and Nishizawa have stated. “We don’t want to hide things behind gyp board, we want to show what the building is made of and maximize the feeling of openness, but do it in a beautiful way inside the parameters of the toughness. This is why the building’s structure and guts are exposed—the ducts, the sprinklers, the fireproofing material—and the view from the street includes everything on the ground floor.” in www.newmuseum.org/building.

além do tratamento do espaço com múltiplos pontos de vista e da ênfase na superfície plana da obra conseguida com o alinhamentos dos polaróides em uma grade, ele utiliza objetos típicos da pintura cubista, tais como o violão, a mesa, as letras tiradas de jornais, ou uma natureza-morta. Na sua análise da fotocolagem *Pearlblossom Hwy*¹, Antônio Cícero comenta que Hockney buscava aqui reproduzir mais o olhar do passageiro que devaneia na paisagem vista da janela do que do motorista que mantém o olhar fixo em um ponto de fuga a sua frente. Nessa época, Hockney já não utilizava o polaróide dos projetos iniciais pois estava insatisfeito com a margem branca e a referência à janela renascentista organizadora da representação. Sua exploração da cena ocorre a partir de inúmeros fragmentos igualmente em foco, tal qual o olho que varre uma cena focando em diversos pontos para ter uma visão do conjunto. Antônio Cícero ressalta ainda que Hockney reconhece sua dívida não só com o cubismo, mas com o pintor flamengo Hugo van der Goes, que pintou o quadro da *Natividade* (1473) com uma precisão de detalhes apenas viável porque realizada a partir de uma observação minuciosa de diferentes pontos de vista (CÍCERO, 2008. p. 45). Do cubismo, Hockney assimila, portanto, uma recusa em se submeter à perspectiva linear por considerá-la precária para reproduzir a percepção das coisas:

a razão pela qual o cubismo constitui uma rejeição tanto à fotografia quanto à pintura fotográfica é que ele as toma como insuficientemente realistas, dada a sua subordinação à artificialidade do princípio fotográfico da perspectiva linear de um ponto. As fotocolagens de Hockney dão continuidade – através, paradoxalmente, do emprego da própria fotografia – à rejeição cubista desse princípio da fotografia. (CÍCERO, 2008, p. 47).

Se o cubismo reteve a visão para a superfície da tela, mesmo

1 Para a reprodução de *Pearlblossom Hwy* ver <http://www.getty.edu/art/collection/objects/105374/david-hockney-pearlblossom-hwy-11-18th-april-1986-2-british-april-11-18-1986/>.

que prefira não abrir mão da representação figurativa, outros artistas contemporâneos irão explorar esse tipo de olhar que se recusa a adentrar no espaço destacado pela janela renascentista para, em vez disso, deslizar na superfície da cena representada mesmo que não recorram à abstração. Vejamos, então, alguns casos em que o espaço interior e exterior são representados de maneira mais tradicional até chegar em representações que dependem fortemente da tecnologia digital mas que guardam características em comum com a concepção do espaço que informou também quem utilizou a tecnologia analógica para efeito similar.

A conhecida série *Theaters* do fotógrafo Hiroshi Sugimoto traz tantas reverberações que justificam o entusiasmo do fotógrafo com a sua própria descoberta. É sobretudo o tempo mais do que o espaço o que está em jogo nas suas fotos das salas de cinema, mas tudo o que estamos vendo sobre o espaço teve eco equivalente na nossa concepção do tempo. O próprio Sugimoto explica o momento de “iluminação” no texto em que introduz o ensaio *Theaters* no seu site:

Sou um habitual auto-interlocutor. Na época em que comecei a fotografar o National History Museum, uma noite eu tive uma visão quase alucinatória. A sessão de pergunta-e-resposta foi mais ou menos assim: *E se você fotografar um filme inteiro em um único enquadramento?* E a resposta: *Você consegue uma tela brilhante.* Imediatamente eu parti para a ação, experimentando para realizar logo essa visão. Vestido como um turista, eu entrei em um cinema barato no East Village com uma câmera de grande formato. Assim que o filme começou, eu fixei a abertura da objetiva bem aberta, e duas horas depois, quando o filme terminou, fechei o obturador. Naquela noite eu revelei o filme e a visão explodiu nos meus olhos¹.

1 “I’m a habitual self-interlocutor. Around the time I started photographing at the Natural History Museum, one evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: *Suppose you shoot a whole movie in a single frame?* And the answer: *You get a shining screen.* Immediately I sprang

O que explodiu com essa série foi também a programação da câmera fotográfica que obriga a reter o tempo em uma fração de segundo. O dispositivo “B” existe no obturador para longas exposições já há muito tempo. Como diz Flusser, as possibilidades do programa do aparelho são praticamente inesgotáveis, a imaginação do aparelho ultrapassa a de cada fotógrafo em particular, esse é o desafio que se põe a ele. É possível simplesmente obedecer o programa, mas interessam a Flusser as fotos improváveis, informativas, jamais vistas antes (FLUSSER, 1985): as de Sugimoto entram nessa categoria. Esse tempo que dura é como alguns espaços fotografados que não aceitam convergir para um único ponto de fuga. Os teatros contidos em volta da tela ofuscante passam eles mesmos a brilhar em volta do vácuo branco central. O que antes era invisível, ganha nova visibilidade enquanto templos da cultura ocidental: não vemos uma cena ou um ator de cinema, no vazio reluzente de cada fotografia da série estão todas as cenas, todos os atores, todos os filmes que em um gesto genial povoam implicitamente a tela brilhante. Como Corinne Vionnet ou como Thomas Kellner, Sugimoto não fotografa apenas um teatro em particular; eles fazem a ponte entre a aparição circunstancial em frente à câmera e o nosso repertório onde aquela cena encontra eco. Ou seja, a grafia da luz escreve também a história das imagens e da representação delas.

A ânsia de representar um espaço que ultrapassa a sua aparição circunstancial para abarcar o conceito abstrato de cultura pode também utilizar formatos mais tradicionais. O trabalho da fotógrafa alemã Candida Höfer segue a tradição de Bernd e Hilla Becher com quem ela estudou na Academia de Arte de Dusseldorf. Os dois são conhecidos pela rígida tipologia que realizaram em fotografias em preto e branco de construções industriais (silos,

into action, experimenting toward realizing this vision. Dressed up as a tourist, I walked into a cheap cinema in the East Village with a large-format camera. As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes.” in www.sugimotohiroshi.com/theater.html.

torres, reservatórios de gás) realizadas sistematicamente com o máximo de clareza e enquadramentos rigorosamente frontais. Assim como Thomas Struth, que também estudou na mesma instituição que o casal Becher, Candida Höfer também se dedica a espaços públicos registrados com igual rigor ao dos mestres, com câmera de grande formato e enquadramento bem estudado¹. Nas fotos dela, porém, vemos bibliotecas, museus, zoológicos, todos espaços de acumulação de conhecimento sempre desertos. A ausência de pessoas dá uma dramaticidade maior aos locais. De uma maneira lacônica suas fotos remetem a um tumultuado acúmulo de dados. Não por acaso ela também fotografou teatros vazios e chegou a um enquadramento parecido com o de Sugimoto, por exemplo, no Teatro La enice de Veneza II². Vemos a mesma tela centralizada – ainda que não tenha sido por causa de uma longa exposição, se considerada com suas outras fotos lemos o teatro vazio como mais um palco da cultura acumulada. Quando finalmente chegamos a uma foto do Palácio de São Petersburgo onde vemos apenas a decoração carregada e fileiras de cadeiras alinhadas, sobra uma impressão de já termos feito um percurso equivalente em algum lugar.

O personagem percorre um corredor carregado de ornamentos e espelhos; em off, ouvimos elocubrações sobre um acontecimento que teria ou não ocorrido, um encontro amoroso. O devaneio é intercalado pela descrição dos ornamentos. Quando o corredor acaba, a cena culmina no público que assiste a uma peça. O filme é *O Ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais (1961), uma obra sempre mencionada quando se trata de falar do barroco no cinema³. O centro vazio, que no filme é o encontro amoroso que não se sabe se ocorreu ou não, está rodeado de ornamentos

1 Ver <http://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1130-view-architecture-industrial-profile-hoefer-candida.html>.

2 Ver https://artlogic-res.cloudinary.com/w_800,h_500,c_limit,f_auto,fl_lossy/artlogicstorage/benbrown/images/view/1a94c3f508179e4ea83fab49f415c3c6632aa280.jpg.

3 Para a presença do barroco nesse filme, ver (DOBAL, 2010, p. 42).

e de tudo o que indiretamente prepara para a representação pois é a representação mesma que se procura privilegiar, como se vê nessa cena inicial que culmina com a audiência de uma peça e não o espetáculo em si (basta pensar também no quadro *Las Meninas*, de Velasquez, os reis ausentes e o pintor e pequeno público em volta de frente para o espectador). Os espaços de Candida Höfer obedecem à perspectiva linear, mas neles nenhuma cena ocorre, é o próprio espaço o personagem que encena o saber enciclopédico caro ao Barroco. Se as linhas convergem para um ponto de fuga e o ponto de vista do observador estático não foi superado nessas fotografias, a representação ficou retida na imagem do saber: a tela plana cubista foi substituída pelas prateleiras de bibliotecas, acúmulo de esculturas, fileiras de cadeiras da audiência. Não há cena a ser vista e tudo que existe para acontecer ocorre em volta dessa ausência. Aqui mais um dos cânones da janela renascentista foi quebrado: sem abalar o aparato da perspectiva linear, é a expectativa de uma cena ou acontecimento que se procura desprogramar pela encenação dos espaços da cultura. A janela deixa de ser transparente porque, assim como a audiência que olha os reis sendo pintados no quadro *Las Meninas*, do Velasquez, somos flagrados imersos nas referências com a ajuda das quais tentamos desvendar as fotografias de Candida Höfer ou tantas outras.

A janela da imagem renascentista, então, passa a refletir nós mesmos olhando. Nós mesmos dentro da cápsula da cultura olhando outras cápsulas, as dos museus, das bibliotecas, dos teatros. No seu estudo sobre Leibniz e o Barroco, Gilles Deleuze fala de um universo “infinitamente cavernoso” em que as mônadas, unidades mínimas que compõem toda realidade, se caracterizam por serem infinitamente divisíveis. A pintura de Rauschenberg seria um exemplo de mônada por não ter uma referência externa, ser um quadro sem janela. “Há muito tempo que existem lugares em que o que há para ser visto está dentro: prisão, sacristia, cripta, igreja, teatro, gabinete de leitura ou de estampas. São locais que o Barroco investe para tirar deles a potência e a glória” (DELEUZE,

1988, p. 39). Deleuze elege a dobra como o princípio do Barroco mas a vê fora dos limites históricos, assim como vê Leibniz e suas ideias permeando boa parte da filosofia. A dobra seria o que permite um desdobramento ou uma involução ao infinito. Ela se repete na arquitetura, na pintura, na música, na poesia e na filosofia. Sempre esteve presente, mas encontrou solo fértil no barroco. Para Deleuze, o ideal da arquitetura barroca seria um aposento em que a luz entra por orifícios que não deixam ver nada do lado de fora, seria um puro dentro.

Se os espaços rigorosamente enquadrados por Candida Hofer já anunciam esses interiores auto-contidos, a ideia se intensifica quando o fotógrafo francês Jean-François Rauzier se apropria de inúmeras fotografias combinadas com a tecnologia digital para construir cenários fictícios que muito se parecem com o espaço barroco descrito por Deleuze. Rauzier radicaliza o que David Hockney tinha sugerido. A colagem de imagens igualmente focadas ganha dimensões bem maiores e há ainda a possibilidade de se navegar digitalmente por ela e pela profusão de coisas nelas contidas que parecem se desdobrar indefinidamente tal qual o espaço barroco. Assim como Kellner, Rauzier viaja por cidades diversas do mundo, e recolhe imagens que são recombinadas nas suas obras. O resultado é um mar infinito de prateleiras nas bibliotecas representadas, ou de vias, escadas, passarelas, corredores ou ainda, cenários urbanos assombrados por uma profusão sem fim de gente, de carros, de anúncios, fachadas, barracos, favelas, arcos que marcam novas passagens, todos espaços infinitos contidos em si mesmos. A janela da representação não converge para um ponto de fuga pois eles são muitos na mesma imagem. O movimento se dá tanto pela navegação digital na superfície plana que permite a ampliação da imagem com um grau de detalhamento surpreendente, como em vídeos que Rauzier realiza marcados por espelhamentos e cápsulas dentro de cápsulas.

O objeto da matemática barroca não é uma grandeza fixa e sim uma variação, não uma forma essencial e sim uma

funcionalidade pura. Ele só pode ser apreendido em uma modulação, variando qualitativamente e no tempo. “É um objeto manerista, e não mais essencialista: ele se torna evento”¹. Em algumas das imagens de Rauzier não podemos ter uma visão do conjunto, a única possibilidade é navegar dentro da sua profusão de detalhes em uma imagem com um altíssimo grau de resolução. Ou seja, a percepção é ela mesma marcada pelo movimento. O observador de uma imagem estática agora deve explorar as entranhas de uma imagem relativamente maleável sem ponto de fuga único.

São, portanto, inúmeras as maneiras de burlar o programa da câmera fotográfica. Vimos aqui alguns exemplos que estão longe de esgotar as possibilidades. O que eles têm em comum, porém, é fundamental para que se perceba uma nova fluidez do espaço fotografado, uma fluidez incompatível com a perspectiva linear e o pressuposto do observador estático que primeiro informaram a prática da fotografia. Assim como o tempo homogeneamente dividido em fragmentos idênticos tem sido questionado por uma concepção mais flexível que leve em conta a duração (DOBAL, 2016), também o espaço tem sido relativizado pelas imagens. Ele não é mais uma entidade que pré-existe ao sujeito e apenas aguarda para ser capturado e domado com a ajuda da perspectiva linear. Se o tempo resiste ao relógio e ora passa rápido ora se arrasta lentamente, também o espaço precisa da representação que permitirá vivê-lo como uma entre tantas das suas possibilidades. Os prédios puderam, então, se transformar em volumes inconstantes que pressupõem sujeitos inquietos em diferentes pontos de observação para formar uma imagem do edifício. Da mesma forma, os espaços tornaram-se “infinitamente cavernosos”, como diria Deleuze, e passaram a conter uma coleção de unidades, de vias, de pontos de fuga a serem percorridos. A calma contemplação de um cenário vivido apenas de maneira indireta cedeu, finalmente, a um perambular por uma matéria maleável que cria ela mesma,

¹ “C’est un objet manériste, et non plus essentialiste: il devient événement” (DELEUZE, 1988, p. 26-27).

e não um rígido esquema prévio, a chave da sua significação. Do local onde o real era encenado, esse novo espaço fez palco para sua própria aparição trazendo com ela todas as reformulações que o abandono da perspectiva linear pressupõe.

No seu texto sobre a presença de um espaço sem perspectiva em projetos arquitetônicos¹, Blundell-Jones (1988) defende que ainda em projetos modernistas era possível observar uma concepção mais orgânica dos prédios que foi preterida, na leitura posterior dos modernistas, pelo privilégio que se deu à funcionalidade em detrimento da estética e da interação com o meio que marcam a arquitetura mais recente. Em vez de uma leitura por marcos da arquitetura ou por um posicionamento que evite a releitura do passado, Blundell-Jones, nos quatro projetos que analisa, propõe uma certa continuidade na história. Ele destaca o gradual abandono de um eixo simétrico na divisão do espaço para a adoção de divisões mais flexíveis e assimétricas que incluem paredes na diagonal e curvas tendo como prerrogativa a ideia de percurso como uma experiência visual fundadora para o design do espaço. O autor conclui que a fotografia, com o seu pressuposto de um ponto de vista estático, seria incompatível com projetos arquitetônicos que não foram concebidos para serem lidos estaticamente ou de posições privilegiadas: “a ideia de que o espaço Modernista deve ser apreciado dinamicamente, e não estaticamente, é um lugar comum, mas enquanto o maior meio de disseminação for a fotografia estática, o espaço sem perspectiva não tem chance.”² Blundell-Jones não podia prever que mesmo a fotografia estática encontraria uma maneira de dinamizar o espaço seja variando o ponto de vista (David Hockney), desmontando e

1 “Aperspective space” é o termo que o autor pega emprestado do arquiteto Hans Sharoun que o utiliza para comentar um dos seus projetos. Sharoun, por sua vez, baseou-se no filósofo Jean Gebser, para quem esse era um conceito central. Vale a pena resgatar os ecos desse espaço sem perspectiva para dar uma ideia da sua onipresença permeando diversos domínios até aparecer também na fotografia.

2 “the idea that Modernist space is supposed to be appreciated dynamically, not statically, is commonplace, but while the major medium of dissemination is still photography, ‘aperspective space’ has had no chance” (BLUNDELL-JONES, 1988, p. 27).

remontando prédios (Thomas Kellner), sobrepondo-os (Corinne Vionnet) ou criando uma profusão de compartimentos conectados por inúmeras vias (François Rauzier) e percorridos pelo espectador diante da tela do computador em um vai-e-vem em que um espaço tornado maleável é percorrido por um observador-explorador longe de permanecer imóvel. Essas diversas experimentações para se representar o espaço ainda não são adotadas para a reprodução de espaços arquitetônicos com fins ilustrativos; para isso, seria preciso que a ruptura com a perspectiva linear estivesse mais consolidada. Com a ajuda da tecnologia digital, certamente chegaremos a isso em um prazo não muito distante. O que a obra desses fotógrafos e artistas já apontam, porém, é que uma nova era abrangendo uma outra percepção do espaço já transparece em fotografias: ao invés de mostrarem uma grafia da luz, elas revelam grafias possíveis do sujeito não apenas diante e não apenas imóvel, mas sobretudo, inquietamente dentro do espaço.

Referências

BLUNDELL-JONES, Peter. From the neo-classical axis to a perspective space. **Architectural Review**, London, v. 183, n. 1093, p. 19-27, March 1988.

CÍCERO, Antonio. Pearblossom Hwy. In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARZ, Lilia M. (Org.). **Oito vezes fotografia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Le Plis: Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

DOBAL, Susana. *Peter Greenway and the Baroque: writing puzzles with images*. Saarbrücken, Germany: LAP Lambert Academic Publishing, 2010.

_____. Tempo fotográfico e tempo cinematográfico: reciprocidades” in Antônio Fatorelli; Victa de Carvalho; Leandro Pimentel (Ed.). **Fotografia Contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 79-91.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GOLDING, John. Cubism. In: STANGOS, Nikos (Ed.). **Concepts of modern art: from Fauvism to Postmodernism**. London: Thames and Hudson, 1994.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.