



JANELAS DA CIDADE: O TEMA URBANO NO DISCURSO VISUAL DA FOTOGRAFIA

Alexandre Santos. UFRGS

RESUMO: O artigo aborda algumas interfaces entre fotografia e cidade desde o século XIX até a contemporaneidade artística. Neste processo histórico, o tema da cidade, este corpo em constante processo de devir, adere de modo profícuo ao dispositivo fotográfico, consagrando regimes de verdade acerca de sua espacialidade e conteúdo simbólico. Ao mesmo tempo em que as políticas do ver e do mostrar vão sendo historicamente construídas pelo discurso imagético, a partir de vínculos estreitos com o poder, coube também à fotografia um lugar de contradiscurso no que concerne a estas mesmas relações. A transparência documental da cidade pela imagem fotográfica, consolidada pela modernidade, tem como contraponto as relações de opacidade e crítica ao tema pela arte contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia. Cidade. Poder. Discurso.

SOMMAIRE: *Cet article aborde quelques-unes des interfaces entre photographie et ville, du XIXème siècle jusqu'à la contemporanéité artistique. Le thème de la ville, ce corps en constant processus de devenir, adhère de façon avantageuse au dispositif photographique, en consacrant des régimes de vérité autour de sa spatialité et de son contenu symbolique. En même temps que les politiques du voir et du montrer sont historiquement construites par le discours imagétique, partant de liens étroits avec le pouvoir, un lieu de contre-discours est également donné à la photographie, en ce qui concerne ces mêmes relations. La transparence documentaire de la ville par l'image photographique, consolidée par la modernité, a pour contrepoint les stratégies d'opacité et de critique du thème par l'art contemporain.*

Mots-clés: *Photographie. Ville. Pouvoir. Discours.*

Como máquina que propõe uma *espetacularização do cotidiano*, a fotografia descende dos diversos *dispositivos do ver* que vêm se organizando, principalmente desde o Renascimento. A câmera obscura e a câmera lúcida, como aparelhos de auxílio à *mímesis* artística; os gabinetes de curiosidades, os dioramas e os panoramas – estes como verdadeiros aparatos para aguçar a visão, o aprendizado, a memória e a constituição de verdades sobre a complexidade do mundo. Cabe lembrar que, entre as funções ocupadas pela fotografia na história cultural, está a geração de um *regime de verdade*, o qual, por sua vez, engendrou *políticas do ver* (Tagg, 2005, p. 122-123). Nesta perspectiva, a fotografia, com o seu poder de

persuasão visual ligado à verdade, se afirmou como uma fonte imagética de discursos inquestionáveis, responsáveis pela propagação de saberes que se solidificaram no imaginário. Saberes não apenas sobre a disciplina do corpo, seu principal tema, mas também sobre a cidade, ordenação ideal do espaço de convívio coletivo, representada como uma espécie de sinônimo da modernidade em construção.

Refletir sobre a relação entre imagem fotográfica e cidade nos remete inexoravelmente ao postulado de Argan (1995, p. 43), para quem *a arte como um todo é parte da cidade*, uma vez que desde as suas mais remotas origens, ao ligar-se às elites dirigentes, ela se consolida como uma atividade tipicamente urbana. Argan refere que durante muito tempo a cidade foi considerada uma espécie de *obra de arte por antonomásia* e oferece alguns exemplos para mostrar a sua hipótese. Na antiguidade, a visita à cidade era uma espécie de coroamento da formação cultural dos jovens destinados, por classe ou por censo, às funções de poder. Na mesma linha, a primeira literatura plástica que se conhece, *Descrição da Grécia* (c. 170 d.C.) – escrita pelo viajante e geógrafo Pausânias no século II d. C. – é lembrada pelo autor através da admiração do referido pesquisador grego em relação às *mirabilia urbis*, ou seja, em relação às *coisas admiráveis da cidade*.

Assim, desde a antiguidade tardia há uma tomada de consciência sobre os valores históricos, bem como sobre a valorização grega do ato de ver como um aprendizado (Débray, 1993), reconhecendo o que os monumentos representavam e significavam plasticamente. Isso já era, de certo modo, o que Argan (1995) chama de “uma história feita espaço ou ambiente concreto da vida”, a qual aí se configurava literalmente. O historiador italiano pondera, ainda, que os ambientes urbanos vão além do espaço público ao ar livre, pois considera que “também são espaço urbano os ambientes das casas particulares e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adorno com que as pessoas andam e representam o seu papel na dimensão cênica da cidade” (Argan, op. cit., p. 43).

Seguindo este raciocínio, a produção de arte é tributária do desenvolvimento da cidade. Deste modo, o que seria, por exemplo, do Renascimento italiano sem a efervescência cultural da Florença dos Médici? E da arte moderna sem a

proeminência da Paris dos chamados “anos loucos”? Ou, ainda, da contemporaneidade artística sem a Nova York do Pós-Guerra, não por acaso apelidada de *Big Apple*? Observando-se a história da arte, percebe-se que ela é dependente de um processo cultural cujo epicentro é inegavelmente o ambiente urbano, o qual está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento econômico e à própria gênese do capitalismo moderno.

Não poderia, portanto, ser de outra maneira no que tange à história da fotografia. Na primeira notícia sobre o daguerreótipo veiculada no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, em 1º de maio de 1839, é enfatizado o caráter fiel da imagem obtida por Daguerre, mas também a sua relação com o universo urbano (sic):

As folhas das árvores, por exemplo, como aquelas que sempre andam balançando ao vento, ficam pelo demais muito perturbadas: mas onde só se pretenderem imagens da natureza sem vida, edifícios, monumentos, estátuas, ou coisas de semelhante gênero, aí sim, aí triunfa de todos os outros este novo método. Rosto de homem vivo ainda até hoje não se pode retratar que satisfizesse. Mas o autor [Daguerre] ainda não perdeu a esperança de lá chegar (Kossoy, 1980, p. 16).

Este trecho pitoresco mostra que ao falarmos de história da fotografia é impossível não passarmos pela história da cidade e sua representação através de imagens, uma relação que se torna praticamente atávica, uma vez que a cidade conformou-se como o primeiro cenário para o desenvolvimento da fotografia em uma época de franco desenvolvimento industrial. As primeiras imagens fotográficas foram produzidas tendo como tema principal a paisagem urbana, ajudando a consolidar a própria especificidade da fotografia ao ser adotada a terminologia de *vistas urbanas* para aquelas imagens feitas tendo como tema a cidade, em detrimento do uso da noção de *paisagem*, própria da pintura. O termo paisagem tornava-se inadequado para um tipo de imagem alicerçado em um processo de obtenção mecânico, o qual se acreditava ser a transposição de um olhar objetivo através de uma máquina. Além disso, a diferença dos termos, *paisagens* e *vistas*, consolidava as disputas, inclusive discursivas, sobre o papel que cabia a cada uma das expressões da imagem – respectivamente a fotografia e a pintura – no contexto do século XIX. Para esta última, a superioridade manual e a exigência de um espírito artístico,

enquanto que para a primeira a mecanicidade do ato de operar uma máquina e, por consequência, um universo de atuação aproximado da ciência.

Por outro lado, Timm Starl (apud Frizot, 2001) nos lembra de gêneros literários do século XIX ligados à janela como lugar de observação do mundo. O escritor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) escreve uma série de *peças noturnas* no início do século XIX, concomitantemente às experimentações que levaram à invenção da fotografia. Ressalta-se que o termo “peça” significava “quadro” ou “imagem”. Por exemplo, no conto intitulado *O mercado de sal*, Hoffmann evoca o amor de um estudante por uma marionete de tamanho natural. A partir de sua janela, Nathanaël observa Olympia em sua casa e, graças à *perspectiva* que depreende, a marionete lhe parece uma pessoa. A primeira leva de histórias de Hoffmann será publicada em Berlim, no ano de 1816, portanto coincidentes com os primeiros ensaios de Niépce na tentativa de fixar as imagens da câmera obscura.

Em 1822, Hoffmann publica *A janela do primo*, sobre um escritor doente e melancólico preso em um quarto, o qual contempla a agitação de uma praça onde há um mercado. Observando atenciosamente, por vezes com a ajuda de binóculos, ele fixa as cenas múltiplas da vida burguesa, tentando, através da imaginação, construir relações entre as pessoas. Para este homem que olha através da janela, o mundo torna-se imagem pura e esta *arte do olhar* o faz recuperar a coragem e a esperança. Sendo ou não um conto autobiográfico, o fato é que Hoffmann morre precisamente no verão deste mesmo ano, no qual assiste-se ao sucesso de Niépce na fixação de imagens. As primeiras imagens fotográficas, literalmente conhecidas como *escritas da luz*, nascem neste momento, ainda que se trate de meras cópias de gravuras sobre cobre.

Alguns anos depois, entre 1826-27, Niépce consegue fixar para sempre a vista que ele tirou a partir da janela do quarto do seu irmão no Gras. Daguerre, por sua vez, também a partir de uma janela de sua casa, produz o primeiro daguerreótipo em 1836 ao captar uma cena do Boulevard du Temple, em Paris. Para Starl, os esboços imaginários de Hoffmann encontraram, deste modo, a sua correspondência material e o *olhar* do século XIX passou a ser condicionado por aparelhos cada vez mais aperfeiçoados, cuja produção iconográfica constituiu, pouco a pouco, uma espécie de resumo do mundo. Uma *visão* que registra, ordena,

arranja, cria um *panorama* cuja contemplação sugere que tudo o que possa ser fotografado é também tangível e domesticável.

No início da daguerreotipia, em razão da sensibilidade reduzida das placas e da fraca luminosidade das objetivas, é necessário que se tenha um dia muito claro para que as tomadas obtenham êxito. Este é um dos motivos pelos quais as experiências tiveram lugar ao ar livre, de preferência com um sol claro e em torno do meio-dia e jamais com tempo encoberto ou nas horas extremas da jornada. Para evitar a companhia dos curiosos e poder realizar em paz os preparativos para as suas tomadas, muitos “daguerreotipistas” instalavam a sua câmara obscura sobre o apoio de uma janela ou no balcão de um edifício, situado no último andar.

Estes elementos formam um conjunto que poderíamos facilmente relacionar com a metáfora da fotografia como uma imagem vinculada à cidade. Nas novas imagens temos o *ponto de vista do pintor*, caro às teorias da perspectiva renascentista, transformando-se no *ponto de vista do fotógrafo*, este instalado em uma espécie de *janela para o mundo*, lugar privilegiado para a *experiência da contemplação*. Mas o ponto de vista do fotógrafo é, por sua vez, intermediado pelo aparelho fotográfico, como uma espécie de *prótese do olhar*, a qual permite que todo um mundo se abra aos olhos dos espectadores, pelo simples fato de transmutar-se em imagem, espetáculo da vida moderna em franco desenvolvimento, tornando efetivamente factível o projeto enciclopédico de Diderot e D’Alembert. O mundo é visto como um depositário natural de coisas passíveis de se transfigurarem no plano bidimensional, quase como em um processo de museificação da vida.

Cabe ressaltar que o sucesso imediato da fotografia se deu no ambiente urbano, gerando estúdios fotográficos que se tornaram verdadeiros pontos de encontro de quem quisesse estar em dia com as novidades espetaculares da imagem. Estes ambientes abriram-se, para o homem do século XIX, tanto como espaço de fruição do mundo e das pessoas, quanto como lugar alternativo para que ele se tornasse um protagonista da sua história, ao ingressar na eternidade da imagem. Nesta medida, a fotografia, mostrou ser um importante invento para a consolidação do projeto da modernidade, sublinhando o encantamento do homem com a perspectiva da tecnologia e o primado da ciência, entusiasmo encenado, sobretudo, no cenário da cidade. Como metáfora da modernidade, a imagem

fotográfica influencia os próprios movimentos de renovação da arte oitocentista que tiveram lugar na cidade de Paris, não por acaso apelidada por Benjamin de capital do século XIX.

A capacidade de gerar um novo modelo de imagem para o mundo ocidental, em substituição ao programa artístico renascentista, abriu, por outro lado, um profícuo campo de experimentações para a fotografia. Se inicialmente ela também imitou a pintura, este procedimento logo foi abandonado em direção das suas próprias especificidades, tão logo as vanguardas perceberam a potencialidade artística da imagem fotográfica. A fotografia ofereceu, assim, ingredientes eficazes para o exercício da crítica ao projeto iluminista dessa mesma modernidade da qual é fruto.

Partindo do pressuposto de Rouillé (2005) e adaptando-o mais especificamente à imagem da cidade configurada pela fotografia, podemos perceber dois aspectos interessantes de sua curta história, os quais por vezes se mesclam: o primeiro é aquele em que a cidade é vista como imagem que consolida a modernidade no imaginário: trata-se da *fotografia-documento*; e o segundo é aquele em que a cidade é vista como um laboratório de experiências que confirmam o seu caráter fluido, plural, bem como o seu corpo urbano em constante devir: trata-se da *fotografia-criação*.

Ampliando-se para o século XX: no primeiro caso, temos o triunfo da imagem como produto de um maquinário objetivo. Imagem especular que nos informa sobre o mundo na qual se processa a noção de ser o fotógrafo um arauto da verdade, aquele que denuncia a realidade não vista, nicho que consolida a ideia de fotografia de autor e de fotorreportagem, sobretudo a partir da década de 1930. O mito do “instante decisivo” faz parte deste território de afirmação da fotografia, do mesmo modo que a proliferação das revistas ilustradas e das agências que representam os grandes profissionais da fotografia, assim como os próprios mitos gerados em relação ao seu heroísmo, muitas vezes motivados pelo seu padecimento junto a missões relacionadas à Guerra Fria, à descolonização e aos conflitos bélicos (Rouillé, 2005, p. 175-176).

Na segunda vertente, temos o triunfo da imagem como lugar da discussão de seu próprio advento no mundo. Assim, de uma fotografia na qual se creditava uma *transparência* frente à realidade – capaz de tudo catalogar e organizar em inúmeros arquivos que produzem verdades –, passamos, no segundo caso, para uma imagem marcada pela *opacidade*, que percebe no dispositivo fotográfico um lugar para construir linguagem, informado pela complexidade e não pela literalidade. Embora siga arquivando o mundo através da fotografia, esta estratégia propõe uma abertura para pensá-la como um aporte discursivo, ou seja, como verdade construída enquanto *discurso* ligado a uma *política do ver*. É dentro desta possibilidade, a qual emerge principalmente a partir dos usos e experimentações da imagem fotográfica junto às novas vanguardas da década de 1960 – principalmente com o desgaste do fotojornalismo frente ao advento da televisão –, que eu gostaria de comentar rapidamente o trabalho de três artistas cujo pensamento em imagens fotográficas se oferece como crítica ao espaço social da cidade.

O primeiro deles é o norte-americano Gordon Matta Clark (Nova York, 1945-Nova York, 1978), cujas intervenções em prédios urbanos, as chamadas *anarquitetas*, são modelares sobre a desconstrução da ideia de cidade como o lugar da estabilidade espacial, tantas vezes reafirmada via discurso fotográfico. Com formação em arquitetura, ao fazer rasgos em prédios abandonados, Matta Clark chama a atenção sobre a estrutura arquitetônica dos espaços, como quem investe na confusão entre as instâncias da ordem pública e da ordem privada. A estratégia do corte de casas ou da perfuração de edifícios é um ato anárquico proposital na tarefa de desorganizar a espacialidade arquitetônica e urbana, tradicionalmente fadadas à construção de inúmeras formas de segregação social.

Trata-se de uma visão literalmente revolucionária sobre a arquitetura e o espaço da cidade. Em especial aqueles espaços privilegiados pela poética do artista, ou seja, os prédios e lugares abandonados, prestes a se tornarem obsoletos e desativados de seus usos originais em virtude da especulação imobiliária. Neste sentido, a noção de entropia de Smithson – ligada aos desgastes da paisagem natural, muitas vezes provocados pelas ações do homem – aplica-se à cidade por Matta Clark, como sugere Fabris (2010). Ao contrário de uma cidade percebida de modo ufanista, a desestabilização do espaço, provocada por Matta Clark em suas

intervenções e imagens, guarda os vestígios da decadência urbana e suas contradições.



Gordon Matta Clark, *Conical Intersect*, Paris, 1975, 26.99 cm x 39.69 cm
Coleção SFMOMA, Nova York

Nestas estratégias poéticas, a fotografia desempenha um papel fundamental para a percepção de diferentes questões sobre a cidade. Frizot (2001, p. 723) lembra que os *volumes vazios perfurados dos imóveis desativados* pelo artista *não poderiam ser salvaguardados a não ser por sua transferência para um suporte de testemunha*, o que mostra que Matta Clark faz uso de uma função tradicional da imagem fotográfica. Ou seja, ele se serve do valor de testemunha ocular e produção de memória da fotografia, como recurso para atestar a existência de um objeto desaparecido ou em vias de desaparecer.

A fotografia, *que serve para imaginar* esta cidade, é também um documento do próprio trabalho. Mas é, sobretudo, um meio que incita inquietações conceituais sobre a *perda de energia* que se opera na *perda da memória*, relacionada aos espaços urbanos fadados à desapareição. É principalmente nesta reinvenção do modo de ver a cidade, desconstruindo a tradição das *vistas urbanas* e expondo o seu sentido contraditório, que se instaura a dimensão crítica da poética de Matta Clark, pois o artista desarticula a paisagem urbana ao interferir arquitetonicamente e, portanto, fisicamente sobre ela.

Esta desarticulação também pode referir-se, por outro lado, à nossa expectativa relacionada à ortogonalidade da fotografia, à medida que em alguns casos o artista desdobra algumas de suas imagens tal e qual um brinquedo de recortar e colar. Quando residiu na França, Matta Clark sofreu influência do movimento de Maio de 68 e das ideias radicais dos situacionistas, severos críticos da modernidade arquitetônica, influenciados por Guy Debord¹. Nesta perspectiva, as suas *anarquitecturas* não pretendem mudar o mundo, mas problematizar o espaço da cidade sob o ponto de vista de sua pluralidade de usos, interessando-se pela crítica ao ideário racionalista moderno, o qual serve aos interesses da especulação imobiliária nos grandes centros urbanos.

O segundo artista cuja poética sobre a cidade eu gostaria de comentar é a francesa Valérie Jouve (Saint-Étienne, 1964), cujas imagens fragmentárias me parecem tão intrigantes quanto aquelas realizadas por Eugène Atget durante a *Belle Époque*, por encomenda da prefeitura de Paris. Como ele, Jouve propõe um convite à valorização do que é prosaico, e até mesmo desprezível, ainda que amplie as ousadias de Atget ao investir com mais força poética na desestruturação dos cânones clássicos da perspectiva renascentista herdada pela fotografia. Apesar de carregar certo aspecto documental, a fotografia de Jouve se caracteriza por promover um afastamento da estetização clássica, sobretudo no uso dos enquadramentos, os quais lembram a postura vanguardista da *Nova Visão* alemã na década de 1920.

Cabe destacar que quando se pensa sobre o documental na obra de Jouve estamos falando do fato de que a artista não nega a importância do valor documental da fotografia, mas sempre insere nele a marca de um discurso em primeira pessoa, afastando-se, assim, de uma noção tradicional que legou historicamente à fotografia um caráter especular e uma pretensa neutralidade no trabalho do fotógrafo. A fotografia de Jouve propõe, sobretudo, *uma experiência do espaço com e por meio do crivo do afeto e da crítica* (Canongia, 2009, p. 18).

Nesta medida, a parede com suas texturas e marcas do tempo pode estar em um primeiro plano, acompanhada de uma brecha de luz que dá acesso à rua, onde transeuntes circulam em seu cotidiano aparentemente insignificante. Nesse enquadramento peculiar, que nos desvia para além do ponto de fuga e da moldura,

a artista nos dá acesso à experiência ordinária do mundo ao oferecer protagonismo poético às visões colaterais, isentas de perspectivas amplas, como uma crítica aos modos de vida contemporâneos e à sua inevitável subordinação aos valores mercadológicos de organização do espaço urbano.



Valérie Jouve, *Sem título (As fachadas)*, 2006, 80 X 100 cm

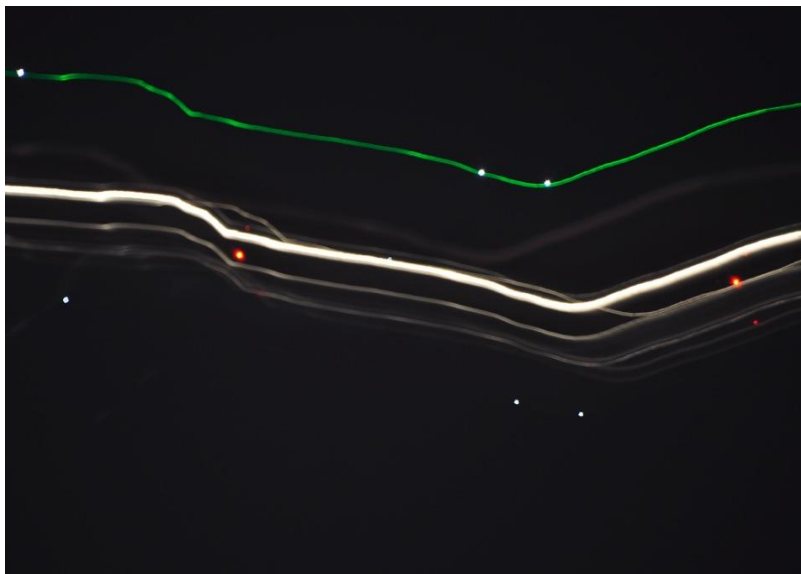
As suas imagens tratam muito mais de um mundo alheio ao espetáculo e sem um discurso impositivo de um ver submetido ao espetáculo, onde pairam silenciosos recortes poéticos do real, um real ordinário e afastado da necessidade da sua idealização, norteadora das vistas urbanas realizadas desde o século XIX. Entre os principais objetivos da artista parece estar a construção de uma espacialidade intervalar que, ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão sobre o indivíduo e seus hábitos, também se rebela contra as relações impositivas de compartimentação da vida nas grandes metrópoles.

Valérie Jouve produz uma crônica imagética que, de certo modo, se sustenta no banal. Seja perseguindo personagens urbanos ordinários, como em seu filme *Münster Lands* (2006), ou registrando os passantes ocasionais envolvidos em seus devaneios prosaicos da série *Transeuntes* (2001). Ou, ainda, mostrando fragmentos da arquitetura ou da paisagem urbana em suas fotografias de recortes bruscos e inusitados, as quais, em uma perspectiva menos radical que aquela de Matta Clark,

realizam discretamente uma desestruturação das convenções do ver e do olhar, remetendo às proposições de inserção poética no ambiente urbano relacionadas à *Internacional Situacionista*.

Jouve, com suas paisagens politizadas, nos incita à contemplação dos instantes despercebidos, dos espaços não vivenciados, como se operasse uma efetiva redescoberta dos mesmos. Os seus registros fotográficos são considerados por ela *personagens*, no sentido daquilo que a artista chama de *encarnação*. Estes conceitos estão correlacionados e valem tanto para a imagem de uma pessoa, de um lugar ou de uma paisagem quanto para uma imagem em que todos estes elementos encontram-se envolvidos. A onipresença do urbano em seus trabalhos se dá como uma busca antropológica das relações entre o corpo e o espaço. Mas vale ressaltar que a própria cidade também é considerada pela artista como um corpo vibrátil.

Finalmente, a terceira poética que propõe interfaces entre a fotografia e o ambiente urbano no cenário da arte contemporânea a ser aqui comentada é a da gaúcha Vilma Sonaglio (Bento Gonçalves, 1964). A investigação artística de Sonaglio tem se debruçado há alguns anos na reflexão crítica sobre o binômio da *transparência versus opacidade* da imagem fotográfica, partindo dos próprios elementos técnicos que incidem sobre a sua formação e especificidade. Nesta complexa busca, os métodos são muitos e entre os quais destacam-se, por exemplo, as focagens desajustadas, os recortes e ampliações repensados, assim como os detalhes coadjuvantes das imagens supervalorizados. Como norte destes desafios, há o desenvolvimento de toda uma percepção aguçada do processo de obtenção da imagem: “[...] Fotografias são idealizadas constantemente pelo olhar, mas quando escolhemos materializá-las, é inevitável a constante transferência do que se vê para o que é possível converter em linguagem fotográfica” (Sonaglio, 2004, p. 170).



Vilma Sonaglio, *Sem Título (Série Necessidade do Céu)*, 2012

Coleção da Artista

A investigação sobre a questão urbana é muita tímida na trajetória de Vilma Sonaglio, marcada pela tentativa de afastar-se do real em direção a uma fotografia de caráter mais abstrato. Entretanto, na série *Necessidade do Céu*, que foi recentemente exposta no Centro Cultural Brasil-México, na Cidade do México, em uma exposição individual da artista, intitulada *O que os olhos não veem*, percebe-se uma reflexão que acena para as possibilidades de registro da luz, como recurso para a observação de aspectos prosaicos de seu cotidiano como moradora da capital mexicana, uma das metrópoles mais populosas do mundo. Trata-se do registro do tráfego intenso de aviões que diariamente cortam os céus noturnos da cidade, sobrevoando a residência da artista.

O desafio de olhar para o mundo é um exercício que sempre interessou aos artistas, pelo menos desde o Renascimento. No início do século XX, com o processo de banalização das câmeras fotográficas, muitas foram as poéticas que se aproximaram da fotografia como recurso para melhor perceber o mundo. Kasimir Malevitch, por exemplo, foi influenciado pela fotografia de aviação, em franco desenvolvimento nas primeiras décadas do século. A sua reflexão sobre o suprematismo pictórico é bastante devedora da experiência de percepção legada pela imagem fotográfica. Em seu livro *O mundo não objetivo* (1927) o artista publica tanto fotografias que registram céus, com aviões a cruzarem a sua imensidão neutra

e esbranquiçada, quanto fotografias que mostram campos de cultivo, e mesmo cidades, como formas quase abstratas, em registros realizados a partir de aeronaves (Scharf, 1994, 314).

Em um movimento que se assemelha à experiência de Malevitch, mas acreditando no vigor da fotografia, Sonaglio realiza, ela própria, a sua coleta de imagens. E parte de recursos relativamente simples – como a abertura do obturador e o uso de uma objetiva de longo alcance – revelando uma aposta positiva na mecânica do aparelho fotográfico e reconhecendo-lhe a potencialidade, como uma espécie de prótese do olhar, para a produção de visões quase cegas sobre um tema banal. Como ela mesma afirma: *o processo técnico, assim como o aparelho, possui certa autonomia, que deve ser considerada e aliada às nossas intencionalidades* (Sonaglio, 2004, p. 174). Mais uma vez, a artista revela o seu interesse poético em aproximar-se de um tipo de imagem fotográfica que nega a sua referencialidade e, por conta disso, busca constituir uma abstração acerca de um real que o olho humano não alcança.

Mais do que uma simples trucagem, no plano conceitual as fotografias daí resultantes tratam de uma consciência do tempo e da sua espessura de duração, alusivas à experiência individual de adaptação aos deslocamentos, reais ou não, que a vida nas grandes metrópoles, com seus diferentes aparatos tecnológicos, acaba impondo. No seu devir imagem, o recorte temporal do percurso de um corpo no espaço torna-se um esquema gráfico, um diagrama ou uma linha que aponta para uma direção, como a inscrição na eternidade de um desenho de luz efêmero. Em suas paisagens celestes, Vilma deseja a opacidade e a abstração como chaves para pensar o mundo, o ambiente urbano e a sua experiência pessoal frente a estas provocações, ainda que para isto ela se debruce sobre o recurso à objetividade, sempre relativa, da fotografia.

Todos os três artistas contemporâneos aqui apresentados propõem como fio condutor de suas poéticas uma reflexão sobre o mundo urbano. A relação dos seus trabalhos com a fotografia oscila *entre o documento e a ficção*, entre a objetividade mecânica e a necessidade de gerar imagens marcadas pela complexidade das diferentes questões que levantam. O que parece nortear os arquivos de imagens da cidade produzidos por eles não é uma resposta ou afirmação sobre a realidade, mas

sim inúmeras perguntas e reticências em relação a ela. E estas indagações e silêncios encontram-se justamente na possibilidade que dá base aos seus processos poéticos, ou seja, a de admitir a construção da realidade pelo viés narrativo e ficcional da imagem fotográfica.

Nesta medida, as poéticas contemporâneas apresentam um caráter de forte politização, como um contradiscurso alicerçado na tentativa de compreender a representação do real como algo inacessível, assim como o espaço urbano como constante desterritorialização e reterritorialização de verdades. Em sua *resistência discreta*, os processos artísticos aqui mostrados visam antes de tudo produzir discursos que abrem outras janelas para a cidade, suscitando inquietações sobre as suas diferentes facetas. A memória da cidade e seu apagamento por Matta Clark; a experiência individual do espaço e sua incidência sobre as subjetividades por Valérie Jouve; e, finalmente, a representação do movimento como metáfora da passagem do tempo e dos deslocamentos por Vilma Sonaglio. Cada um à sua maneira lida com a visibilidade da fotografia, reinventando a sua potência mnemônica em direção de um novo impulso, talvez mais abstrato, do documental junto à contemporaneidade artística.

NOTAS

¹A Internacional Situacionista atuou por volta de 1958 a 1972 e caracterizou-se por diferentes relações com a cidade, entre as quais destacam-se: 1. *situação construída*; como por exemplo as “pinturas industriais”, de Pinot Gallizio, como *Caverna de Antimatéria*, 1959; 2. *psicogeografia*: estudo do impacto psicológico da cidade sobre seus habitantes, como o *Projeto de Nova Babilônia*, 1956-74, de Constant; 3. *Détournement ou desvio*: na apropriação e reorganização criativa de elementos preexistentes, muito utilizado nestas *novas cartografias* ligadas a processos de descontextualização e recontextualização de referências pré-existentes, como em *Modificações*, de Jorn ou no seu livro *Mémoires*, em parceria com Debord.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- CANONGIA, Ligia. “Reflexio: aventuras fotográficas.” In: **Reflexio: imagem contemporânea na França**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2009 (Catálogo de Exposição).
- DÉBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Campinas, Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. “Gordon Matta-Clark ou da desestabilização do espaço.” In: **Jornal da ABCA**, N. 23, Maio de 2010.

-
- FRIZOT, Michel. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Larousse, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 20ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- MAGALHÃES, Maria Cristina (Org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: works and collected writings**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. Porto Alegre: Editora Paraula, 1993.
- POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.
- PRADEL, Jean-Louis. **L'art contemporain**. Paris: Larousse, 1999.
- ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- SANTOS, Alexandre & CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- SONAGLIO, Vilma. "Tangenciando um processo de criação." In: SANTOS, Alexandre &
- SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre, SMC/Editora da UFRGS, 2004.
- STARL, Timm. "Um novo mundo de imagens: usos e difusão do daguerreótipo." In: FRIZOT, Michel. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Larousse, 2001.
- TAGG, John. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Alexandre Santos

Historiador e crítico de arte, professor e pesquisador do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma universidade. Pesquisa as relações entre a fotografia e as artes visuais. É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq *A imagem na arte e cultura desde a modernidade*. Vive e trabalha em Porto Alegre. É membro da ANPAP e do CBHA.