

FOTOGRAFIA E ARQUITETURA

Fernando Freitas Fuão¹

Resumo

Texto publicado originalmente no blog <<https://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/fotografia-e-arquitetura.html>>, em 22 de outubro de 2012.

Palavras-chave: arquitetura, fotografia, arte.

Abstract

Originally published in the blog <<https://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/fotografia-e-arquitetura.html>> on October 22th, 2012.

Keywords: architecture, photography, art.

Fotografia e arquitetura

A primeira tentativa de mecanização e lavagem da imagem foi feita por Niepce no início do século XIX, a partir da descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata; essa descoberta libertaria a representação objetiva (pintura mimética) feita pelos artistas do trabalho manual do calco. Entretanto foi o processo do *kalostipos*, de W. H. Talbot, em 1839, - em oposição substancial aos espelhos com memória de Daguerre -, que permitiu uma mudança qualitativa no processo de democratização da imagem. Os *Kalostipos* e o progresso da impressão permitiram a imagem se tornar reproduzida em várias cópias, fazendo com que a arquitetura e todas as coisas no mundo comesçassem a circular, a deslocar-se através de longas distâncias até chegar a uma universalização da imagem.

A arquitetura sempre esteve presente nas primeiras fotografias, esteve presente na *Janela de Niepce*, e também nas primeiras páginas de *O lápis da natureza*, de Talbot. Na verdade, as exigências de um tempo zero dentro da câmera constantemente atraíram a arquitetura a posar frente à objetiva.

No início tudo parecia claro e nítido, para a fotografia: a função documental, o registro da realidade; para a pintura: a investigação formal da imaginação. Talvez a única solução possível, naquele momento, ante o poder da fotografia. Mas, sutilmente, a fotografia enganou tanto Baudelaire como aos 'novos adoradores do sol', expressão a qual Baudelaire se referia aos adoradores da fotografia. Já anteriormente se havia delegado à fotografia não só a função de retratar, mas também absorver e implicar os sujeitos e os objetos na sua fabricação.

De fato, a fotografia não iria concorrer com a pintura ou qualquer outra expressão artística, mas sim as absorveria, as seduziria frente à objetiva, paralisaria o mundo como um espelho de Medusa.

Na sua condição mimética, ela acabou por transfigurar todas as coisas vivas em objetos.

André Bazin observou essa peculiaridade da fotografia quando afirmou que: "a fotografia mumifica todas as coisas, não cria a eternidade, mas embalsama até o próprio tempo" (BAZIN, 1966).

W. Benjamin também percebeu essa peculiaridade da fotografia em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935), ao relatar que "em vão se aplicou uma crítica muito grande para decidir se a fotografia era uma arte ou não, sem entretanto fazer-se a pergunta se, após a invenção da primeira não se modificaria por inteiro o caráter da segunda" (BENJAMIN, 1973).

A fotografia encapsulou a própria arte mesmo, como disse Susan Sontag, hoje a maioria das obras de arte (incluindo a própria fotografia) se conhece através de cópias fotográficas. A fotografia – e as atividades artísticas derivadas do modelo da fotografia, (como a *collage*, por exemplo) e assim como a modalidade de gosto derivada do gosto fotográfico, acabaram por transformar decisivamente as artes tradicionais e as normas de gostotradicionais, incluindo a ideia mesma de obra de arte. A obra de arte, hoje, depende cada vez menos de sua singularidade como objeto, de ser um original realizado por um artista individual. Boa parte da pintura (e da arquitetura) aspira às características dos objetos reproduzíveis (SONTAG, 1981).

Hoje, tudo quer ser fotografado. Como disse Flusser, "qualquer ato científico, artístico e político (incluindo a arquitetura), visa eternizar-se em imagem técnica" (FLUSSER, 1985). As câmeras se instalaram, e ensinaram-nos uma maneira diferente de ver,

¹ Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1980), Doutor em Projetos de Arquitetura Texto e Contexto pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona-UPC (1987- 92) com a tese *Arquitectura como Collage*, Pós Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia-UERJ sob a supervisão da Filósofa Dra. Dirce Solis (2011-12). Professor Titular da Faculdade de Arquitetura. (UFRGS). E-mail: fuaofernando@yahoo.com.br

representar e construir o mundo do “mesmo”. Criaram uma sociedade da representação. Agora olhamos a realidade através do orifício da câmara, dos seus desejos e intenções, aprendemos e apreendemos o mundo através das representações. Pensamos fotograficamente, somos eternos espectadores na sociedade do espetáculo.

A máquina fotográfica colocou um “plano objetivo” entre a natureza e o indivíduo, que acaba se convertendo em imagem sintética de duas imagens: a do espectador e o observado, como registrou Roma Arranz, em seu ensaio *La mirada después del diluvio* (ARRANZ, 1988).

Entre objetivo e objetiva existe um casamento perfeito da imagem, como sugeriu Bazin, “a originalidade da fotografia em relação a pintura reside em sua objetividade essencial. O olho fotográfico, a prótese, que substitui o olho humano se chama justamente: objetiva” (BAZIN, 1966).

Pela primeira vez entre o referente fotográfico e sua representação já não se interpõe nenhum outro objeto. Para Baudrillard

a virtualidade da camera fotográfica já não é a do sujeito que reflete o mundo segundo sua visão, mas do objeto que explora a virtualidade do objetivo. A camera fotográfica é o objeto que altera a vontade, que apaga toda a intencionalidade e não deixa passar mais que o puro reflexo de bater a foto. (BAUDRILLARD, 1987, p. 44-45)

O objetivo da câmara é sua própria objetiva.

A partir do momento em que o mundo é representado pela objetiva, tudo muda, tudo prepara-se para a pose, e se fabrica instantaneamente outro quadro, completamente artificial. A fotografia modifica o sujeito e o objeto fotografado, lhes confere importância na justa proporção de sua reprodução, lhes altera o sentido, adere-se a eles e transforma-os em patético Narcisos no ‘charco romano’.

Philippe Dubois em *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, propõe que “esse narcisismo é um índice, um princípio de uma aderência real do próprio sujeito a si mesmo como representação”. Neste trabalho, Dubois expõe sua teoria fortemente apoiado nas reflexões anteriores de A. Bazin, W. Benjamin e R. Barthes, que consideram a foto como pertencente à ordem do índice. Esta concepção se distingue, claramente, dos discursos precedentes que tratam a fotografia como:

- O discurso da mimesis. que atribuíam importância à semelhança existente entre a foto e seu referente, ao qual Peirce chamaria a ordem do ícone;
- O discurso do Código. A fotografia como transformação do real, onde se tentava demonstrar que a imagem não é um espelho neutro, mas sim culturalmente codificado (símbolo por representação convencional)
- O discurso do Índice. Representação por contiguidade física do signo com seu referente em termos tipológicos isto significa que a fotografia está aparentada com esta categoria de signos que mantém uma relação de conexão física (DUBOIS, 1986).

O charco é o clichê, a placa que anula o olho e acaba sendo apenas sua única visão. Assim se pode compreender através desses primeiros elementos de definição, como mostra Barthes, que “a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos submetidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, como um condenado a um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 1979).

O interesse do fotógrafo está concentrado na câmara, na objetiva. E o mundo exterior só lhe interessa apenas em termos do programa. O fotógrafo manipula o aparelho a fim de descobrir (revelar) sempre novas potencialidades. Registra tudo, de maneira que ele creia que escolhe livremente, quando na realidade só pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. A imaginação do aparelho é praticamente infinita e do fotógrafo, por maior que seja, estará inscrita na grande imaginação da câmara. (FLUSSER, 1985, p. 83)

Explicando mais detalhadamente, nas palavras de Flusser, o aparelho funciona efetivamente em função da intenção do fotógrafo. Isso porque ele domina o *in put* e o *out put* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho sem entretanto saber o que se passa no interior da caixa. E pela ignorância dos processos que ocorrem no interior, é por ele dominado. Quem creia ser possuidor da câmara é em realidade possuído por ela, como disse Vilém Flusser. (FLUSSER, 1985, p. 31)

No momento que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência do mundo e da sociedade. Não se trata, nessa revolução, de substituir um modelo por outro. Se trata de saltar de um tipo de modelo para outro, de paradigma em paradigma. (FLUSSER, 1985, p. 81)

Quem lê os textos escritos pelos fotógrafos verifica que eles acreditam que eles fazem outras coisas. Acreditam que fazem obras de arte, ou que tomam posturas políticas, ou que contribuem para o aumento do conhecimento. E quem lê a História da fotografia escrita por fotógrafos ou críticos verifica que os fotógrafos acreditam que dispõem de um novo instrumento para continuar atuando historicamente, acreditam que ao lado da História da arte, da ciência e da política, há uma história a mais: a da fotografia. Os fotógrafos são inconscientes de sua práxis. A Revolução pós industrial, tal como se manifestou pela primeira vez no aparelho fotográfico, passou despercebida para os fotógrafos e para a maioria dos críticos da fotografia. (FLUSSER, 1985, p. 83)

Flusser, em seu artigo *Ciutat Espectre* (cidade fantasma) comenta que o fotógrafo não ocupa nenhum ponto de vista específico em relação ao fenômeno, os objetos que observa, e não acredita que exista nenhum ponto de vista superior aos outros. O fenômeno é rodeado por uma infinidade de pontos de vista, todos eles equivalentes (FLUSSER, 1985).

O fotógrafo, na realidade, procura pretextos para novas situações no interior do aparelho, situações que já estão pré-programadas. Na sociedade do espetáculo, as novas situações tornam-se reais quando aparecem na foto. Muitas vezes, a natureza das coisas acaba imitando sua representação, confundindo referente fotográfico com representação. A fotografia torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primeira não confirma outra coisa que uma declaração de existência. A fotografia é principalmente um índice de si mesma, e como índice, a imagem fotográfica não tem outra semântica que a sua própria pragmática.

A câmara fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina que recria

a realidade em si mesma. Isto é: fotografias são falsas janelas que tentam representar o mundo e, ao fazê-lo, passam a construir um novo universo do “mesmo”, porque sua função é reduplicar o visto, reduplicar-se em representação. Agora a representação já constrói o referente (representado), permitindo que este, ao se fazer presente, permita mais e mais, novas representações, projetar outras realidades em uma vasta cadeia tautológica. O trabalho da fotografia é esgotar-se em si mesma, eliminando o sujeito como ator.

O distanciamento é a causa da petrificação ante o ‘dispositivo Medusa’, o distanciamento é também a questão topológica mais importante levantada na relação entre arquitetura e fotografia. O espaço topológico, de uma maneira ou de outra, entra em jogo toda vez que olhamos uma imagem, uma fotografia, pois põe em correspondência a ortogonalidade do espaço fotográfico e a ortogonalidade de nossa inscrição topológica. Ainda que essa relação seja totalmente falsa. A topologia funda toda a consciência e percepção que temos do mundo a partir de nosso corpo.²

Como vimos anteriormente, o distanciamento é a propriedade que dá validade, e permite a construção da fotografia, desde suas remotas origens. Uma distância que se expressa duplamente; por um lado no núcleo do dispositivo operando no tempo e no espaço. Essa distância, por mais reduzida que seja, sempre é um abismo para a compreensão da realidade. Por outro lado, essa distância necessária ao ato fotográfico, característica da máquina fotográfica, da representação mimética, é que cria esse abismo entre realidade e representação fotográfica.

Joel Snyder sobre as primeiras fotos de W.H. Talbot (1844-46) apresentadas no “*Lapiz de la Naturaleza*” relata as dificuldades de Talbot nos primeiros registros fotográficos devido à falta de distanciamento entre os edifícios, os corpos arquitetônicos e o fotógrafo.

Em nenhuma das fotos a base do edifício e tampouco a estatuária sobre o arqueado do telhado são totalmente visíveis, ambas estão cortadas por uma razão óbvia: o fotógrafo não podia situar-se mais atrás, o suficiente para mostrar o edifício em sua integridade. (SNYDER, 1981, p. 12-13)

O entendimento da fotografia depende de uma topogenia da câmera e do corpo.

O índice fotográfico mantém com seu referente uma conexão que opera necessariamente através da distância. Quando se toma uma foto se instala, todo um jogo de relações entre o espaço referencial, no qual se busca e elege, e o espaço finalmente tomado, que constitui o espaço fotográfico. Assim, no outro extremo do ato, toda a contemplação de uma fotografia estabelece um sistema de relações entre o espaço topológico compreendido entre a câmera e o objeto, e o espaço de quem olha a imagem fotográfica.

Os estudos de J. Muntañola (Topogénesis I, II, III) estão na base das tentativas de estabelecer similitudes e diferenças entre uma topologia da arquitetura e da representação, da fotografia centradas em torno do corpo. O consumo fotográfico, e das imagens técnicas, de certa forma, tem levado a uma desvalorização da exteriorização, da atividade pública, para os adictos da representação essa exterioridade deve preferentemente inicialmente ser observada, e não vivenciada. A privatização -

² Entre os trabalhos sobre topologia e corpo veja-se J. Muntañola, *La arquitectura como Lugar* (1975), *Topos y Logos* (1978), *Topogénesis I, II, III* (1979-80). Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, N.Y, Anchor Books, 1966. Yu-Fu-Tuan, *España e lugar*. Robert Sommer, *The Personal Space*. Para uma antropologia do quadro fotográfico veja-se o trabalho de Henri Van Lier, *Anthropologie du cadre photographique*, en “Les Cahiers de la photographie” nº 19, 1986, pp.66-67.

esquizofrênica do corpo - se faz cada dia mais ‘visível’ mediante o encapsulamento do corpo em próteses móveis do espaço privado (automóveis, fotografias, etc.). Os corpos já não se expõem às intempéries, como tão bem já havia observado Walter Benjamin, em *Paris, Capital del siglo XIX*: “Para o homem privado o interior representa um universo, ele reúne a ‘litania’ e o passado. Seu salão é uma platéia no teatro do mundo” (BENJAMIN, 1971).

Tampouco é de estranhar que o *voyeurismo* leva a altos níveis de distanciamento/dissipação/dispersão espacial dos corpos, provocando o exílio dos mesmos, através do encarceramento no meio das grandes cidades.

A imagem fotográfica transforma os corpos em objetos: figuras técnicas. O ator não revela o seu corpo, se esconde atrás da câmera e já não se debruça sobre a janela, ou participa do espetáculo com seu corpo. Acomoda-se a olhar por falsas janelinhas que proporcionam a ilusão de uma realidade, de uma fala topológica proporcionada pela câmera fotográfica. A distância que o observador de fotografias observa nunca foi a própria distância da câmera ao objeto, do sujeito ao objeto.

Na antiguidade o corpo também era um espaço destinado à representação, nele eram fixadas as marcas da sociedade e cultura a que pertencia. A pele-corpo era a superfície onde se representava o tempo e o espaço. O corpo era ator e espectador ao mesmo tempo, era representante e representação de seu próprio ser e dos demais, á estes os civilizados chamaram de “primitivos”. Lentamente a pele-corpo foi abandonada e substituída por outras superfícies para fazer-se representar como as paredes da arquitetura, as esculturas, e a pintura. Toda a prática de distanciamento neste caso estava abolida mediante uma economia do próprio corpo, não havia, então, distância entre representação e representado; com o passar do tempo delegariam-se outras superfícies para representá-lo, por certo menos dolorosas.

Fotografias são falsas peles que se aderem ao corpo para autorepresentá-lo e, ao fazê-lo, revelam os vestígios de um corpo que se esconde, se aniquila enquanto suporte, e acaba por assistir a sua própria representação a uma certa distância. Assim, na antiguidade os corpos levavam em sua morte a representação de sua vida mediante sinais, agora, a lápide com a pequena marca luminosa de uma fotografia de 3x4 traduz a representação de um corpo que já não tem poderes sobre si mesmo para autorepresentar-se.

A fotografia imprime sempre o mesmo: a objetiva da câmara. A prótese visual permite o próprio corpo visualizar-se a distância em outra pele, em outra superfície, suporte como o papel. Na topologia do ato fotográfico, na tomada, devemos perceber que ela pressupõe a inclusão do corpo-olho, o sujeito que se esconde atrás do mecanismo.

A fotografia arranca algo dos objetos e sujeitos. É, talvez, por isso que os índios não gostavam de ser fotografados, temendo perder sua alma, sua aura.

A fotografia, tal como dizia Balzac, em seu temor de ser fotografado, “parece consumir capas invisíveis dos corpos”. Este temor ele explicava pelo fato de que todo corpo em seu estado natural estava conformado por uma sucessão de imagens espectrais superpostas em capas infinitesimais.

A topologia do quadro fotográfico exclui o corpo do fotógrafo que participa do ato, deixando somente marcas invisíveis que é preciso decifrar. Neste sentido, esta inversão da relação objeto-homem e radicalmente anti-humanista, porque tira o homem da cena e o transporta a horizonte nenhum. As entregas e envios não se fazem mais por atores, mas sim por próteses, equipamentos, máquinas. Quem constrói a fotografia de

arquitetura é o olho mecânico, que diz, mediante seu olhar o permitido e o proibido, o fora do campo de visão, da veduta, do envelope.

Assim o proibido arquitetônico, o fora da janela, o jogado fora, o defenestrado, será toda a representação que não seduz pelo distanciamento, pela distância necessária ao registro fotográfico da íntegra do objeto, o obscurecido pelo lado de fora do campo, o rejeitado.

O inimaginável para a máquina fotográfica será tudo aquilo que afeta negativamente a representação do objeto arquitetônico. Já não será uma questão de distorção, movimento, e ou simultaneidade de representação, mas tudo que se volta contra o corpo da máquina fotográfica, que a depõe como instrumento de representação, tudo aquilo que deplora, e revele sua debilidade enquanto representação. Tal como a estratégia da Collage que trabalha com imagens com representações institucionalizadas, imagináveis ao olho da câmera, mas que ao serem recortadas, re-semantizadas adquire uma nova representação inimaginável, e incontrolável aos olhos da máquina e dos fotógrafos.

Entre retina e retícula, há uma raiz comum. O espaço da máquina fotográfica é um espaço ortogonal construído de acordo com as leis da ótica clássica que se define por uma estruturação de uma *'retícula artificialis'*, quadrada ou retangular e que Alberti ajudou a desdobrar com seu velo (*veduta*), em seu livro *De La Pintura*.

Na Europa, a representação do olhar se fará desarticulando o campo visual em dois componentes que não se comunicarão jamais. O sujeito da enunciação não poderá fugir dos extremos da janela Albertiana: toda energia ocular passará e se expressará ao sujeito do enunciado, no drama europeu do olhar, das pinturas dos reis e príncipes (BRYSON, 1987).

O aniquilamento desse corpo retratado como tal, será o resultado de uma condição de acesso ao conteúdo, tanto para o pintor como para o observador. A câmara suprime o corpo-ator, que se volta descarnado para a representação, substituindo-o por uma aparência, e colocando-o para fora dos limites da *veduta*, na tentativa de preservar sua imagem muito além da morte. Neste sentido o homem que não se representa, passa a ser o objeto inimaginável e perturbador ao ato fotográfico da representação, assim como todas aquelas arquiteturas que são banidas do ensino acadêmico. Tal como, bem observou Dominique Laporte na *História de la mierda*: “é o cheiro que se converte no inominável, o fora do campo. O belo só pôde surgir da eliminação do cheiro, concomitante ao processo de individualização da imagem, do desperdício e sua instalação na esfera do privado” (LAPORTE, 1978)

Uma compreensão da fotografia de arquitetura passa pela materialidade de seu suporte e formato. A ideia de “envelope”, proposto por Emidio Rosa de Oliveira

é um conceito-figura que nos serve de ponto de partida para indicar, por um lado, o englobamento e a natureza fugaz da visão e, por outro, para pôr em questão a regularidade estática do quadro que muitas vezes fracassa, por um fetichismo de localização. A foto, sem querer minimizar aqui a importância dos alinhamentos limítrofes que constituem o quadro da coisa vista em fotografia, é mais uma compreensão topológica que geométrica. (OLIVEIRA, p. 16-21)

A topologia do quadro fotográfico se efetua no mesmo modelo espacial original da *veduta* de Alberti, o lugar propício para a representação do distanciamento entre os corpos.

No século XIX, a redução da realidade se traduziu em formatos retangulares correspondentes ao que se chamaria a racionalização da realidade exterior.³

Na realidade, a imagem tal como se projeta ao sair do buraco da objetiva é circular. As bordas suprimidas da imagem circular são o lugar onde se manifestam todas as distorções e todas as perturbações óticas. A fotografia é o sonho do *trompe l'oeil* reproduzido em retângulos a uma sociedade de massas. Nela, toda a realidade perceptiva está falseada por uma regularidade do véu. O discurso da mimesis, como *trompe l'oeil*, é o que dá credibilidade à representação e permite correlacionar dois distintos tipos de espaço (real-imaginário) como se fossem o mesmo.

O encarceramento da realidade em forma de retângulos, típico da fotografia, é o campo que garante a normalidade perceptiva da sociedade, a forma espacial que orienta a imaginação e ordena e controla o desenvolvimento dos corpos no espaço ocidental. Uma orientação que a arquitetura ajudou a construir e, se expressa originalmente nas propostas de Alberti nos *“Alineamientos”*, através de um rigor geométrico arquitetônico de quadrados, retângulos, que parte das normativas urbanas e se encaminha até os mínimos detalhes construtivos com a intenção de acomodar, conformar, enquadrar a percepção no justo sentido de sua representação. Em outras palavras, a institucionalização de uma percepção universal através da conjugação das leis da perspectiva da câmara, que traduzem em imagens técnicas, fotografias.

A fotografia envelope tudo, envelope a arquitetura.

A Modernidade se constituiu e se caracterizou exatamente por uma mudança e afinamento das regularidades, uma predileção pelos quatro ângulos retos, ou tudo o que se podia se circunscrever no quadrado da retícula, no conceito de malha, uma certa aversão a toda irregularidade irrepresentável no enquadramento da câmera. Acima de tudo, a arquitetura tornava-se mais autônoma, isto é, objetiva, havia sido cortada literalmente, fisicamente, de seu contexto de continuidades urbanas, a fim de valorizar a imaginação da câmera, o objeto arquitetônico como obra de arte isolada.

A veduta/visor é o mecanismo que permite à câmera fotográfica fazer o corte da realidade. Esse dispositivo foi projetado para cortar quadrados e retângulos. Através da mecanização do corte, a fotografia torna-se literalmente o fragmentos do mundo.

A operação de enquadramento interno se faz mediante o dispositivo mecânico (visor-cortina) que foi introduzido com este fim na caixa, entre a objetiva e o filme, pois só retângulos e quadrados se repetem até o infinito.

Phillippe Dubois sugere a importância do gesto de Corte enquanto definição e retórica de um espaço propriamente fotográfico:

Estas consequências são de três ordens que farão atuar, sucessivamente, em primeiro lugar, a relação Corte com o fora do quadro o espaço fotográfico e sua exterioridade no momento da produção da imagem), depois sua relação com a moldura propriamente dita e a composição, por último, sua relação com o espaço topológico do sujeito que percebe. (DUBOIS, 1986, p. 69)

³ Michelle Debat, *Paradoxe de la Mise en Miniature*, en “Les Cahiers de la Photographie n°19, op. cit, pp. 52. Sobre a problemática das próteses visuais, me remeto a obra de Paul Virilio, *La máquina de visión*, que contém uma profunda e radical análise sobre a câmara fotográfica e sua incidência na percepção da sociedade contemporânea. Barcelona, 1989.

Esse falso sentido de lugar proporcionado pela câmera / fotografia acaba criando cenários destinados a propiciar representação através da câmera, e de todas as coisas que possem frente a sua lente.

Estamos recriando nos espaços frios, sem compromissos, onde o personagem que se instala não tem outra obrigação que a de formar parte da paisagem; estes espaços criados nos locais pósmodernos só servem para determinar o lugar onde os atores montarão seu número, que só está sujeito à regra de seguir a coerência formal. (ARRANZ, 1985, p. 22)

Enquanto a fotografia for entendida como um espelho da realidade e existem arquitetos voyeurs de imagens técnicas, consumidores de imagens de revistas, que vêm no corpo (arquitetônico) dos outros modelos, ou tipos ideais de possíveis de reprodução, a arquitetura estará destinada a cobiçar corpos atrofiados.

A câmera introduz uma inversão na relação ator/espectador, o corpo ator representa a postura ditada pelo programa (*script*) da câmera, e mostra só o necessário à sua fotogenia, se circunscreve no universo da câmera. O corpo como espectador vê o outro através do objetivo da câmera, e o toma como modelo-tipo de sua representação. O corpo que observa realidades sintéticas já não tem capacidade de auto-apresentar, tudo o que pode fazer é recriar a imaginação da câmera. Este é o 'vestido da moda' a que os corpos mumificados são submetidos para poder participar do espetáculo proporcionado pelas câmeras fotográficas.

Como se observou, o estudo do corpo permite revelar os mecanismos através dos quais o poder os domina, desorte que não vou apresentar aqui toda uma série de trabalhos que se dirigem neste sentido, como os de Michel Foucault, mas centrarei a atenção brevemente sobre o olho, o olhar, que desde a época moderna tem sido o órgão privilegiado do corpo que teve a função de absorver a disciplina necessária para a organização da sociedade e da arquitetura. A acomodação dos corpos começa pelo olho, pela arquitetura que organiza o campo visual, o inscrito na veduta, no olho, de acordo com a realidade projetada pela câmera. A esta 'nova configuração' corporal-espacial (teatro de um único ator: a câmera), corresponde a uma 'nova iluminação' arquitetônica, liberada totalmente da vizinhança sócio-física. O incremento do número de registro que se pode obter de um objeto ao apertar o botão, promove a dispersão tanto a nível espacial como psicológico. A dispersão está presente em todos os níveis da arquitetura fotografada, e é também a evidência de uma arquitetura autônoma frente ao buraco da câmera.

Referências bibliográficas

ARRANZ, R. *Las normativas de la modernidad*, en "Liberación". 1985.

ARRANZ, R. *La mirada después del diluvio*, en "Latex" nº 3, Gener. Barcelona, 1988.

BARTHES, R. *A camera clara*. 1979.

BAZIN, André. *Ontología de la imagen fotográfica*, em "¿Qué es el Cine?", Madrid, 1966.

BAUDRILLARD, J. *Le Xerox et l'infini*, en "Traverses" nº 44-45, 1987.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en

"Discursos Interrumpidos I", Madrid, 1973.

BENJAMIN, Walter. *París, Capital del siglo XIX*. Madrid, 1971.

BRYSON, Norman. *Herméneutique de la Perception*, en "Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne" nº 21.

DEBAT, Michelle. *Paradoxe de la Mise em Miniature*, en "Les Cahiers de la Photographie nº19".

DUBOIS, Phillipe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Barcelona, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Ciutat Espectre*. Barcelona, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo, 1985.

LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda*. 1987.

SNYDER, Joel. *Some Thoughts on Photography and Architecture*, em "Archetype", Vol. II, número II & III Winter/spring, 1981.

SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*, Barcelona, 1981.

OLIVEIRA, Emidio Rosa de. *La Geometrie de L'Enveloppe*, en "Les Cahiers de la Photographie" nº 19 (Cadres/Formats).