



SÃO PAULO

ICONOGRAFIAS

TRANSITÓRIAS

VIVIAN CASTRO





VIVIAN CASTRO VILLARROEL

SÃO PAULO ICONOGRAFIAS TRANSITÓRIAS

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Meios
e Processos Audiovisuais na linha de pesquisa Poéticas
e Técnicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Atílio Avancini.

São Paulo
2016





BANCA EXAMINADORA





AGRADECIMENTOS

A bolsa PAEC-OEA por permitir viabilizar este tempo de estudo e pesquisa.

Ao professor Atílio Avancini pelo constante e carinhoso apoio desde o começo desta pesquisa, pela liberdade criativa para seguir os rumos que foram tomando o trabalho.

Aos professores Marco Buti e Valdir Flores por me permitir utilizar o atelier de gravura ECA-USP, pelos conselhos.

A Ayelen Gastaldi, Vania Medeiros, Raiça Bomfim, Tiana Pinheiro e Victória Dos Santos pelo recebimento e calorosa amizade na minha primeira casa paulista “jagualove”.

A Maximiliano Menz pelo amor e pelas caminhadas, por me acompanhar na descoberta de uma cidade tão complexa como São Paulo. Por sua leitura atenta de meu trabalho.

A Fernanda Carnevalli por ler e corrigir pacientemente este trabalho desde que era um projeto.

A Universidad Católica del Uruguay pelo estímulo e apoio neste mestrado.

A professora Catarina Alves Costa por abrir o espaço a este trabalho no Mestrado em Culturas Visuais, na Universidade Nova de Lisboa.

Aos meus pais Leopoldo e Hilda pelo apoio incondicional.








RESUMO

Este projeto busca articular visualmente as paisagens urbanas, as ocupações de edifícios abandonados e as grafias do centro de São Paulo com a linguagem fotográfica: mediante intervenções gráficas sobre as fotografias propõe-se uma reflexão a respeito das transformações que vem sofrendo a visualidade do centro antigo. Isto é, o colapso de um tipo de urbanismo, o derretimento da “utopia” moderna e da visão cartão postal da cidade fazem parte de um mesmo contexto de crise, em que também se questiona a fotografia como representação realista. O trabalho final é um livro de fotografia com uma linguagem híbrida com outros meios de representação.

Palavras chave:

Fotografia; documental; arte; representação; centro de São Paulo; processos visuais.







ABSTRACT

This project aims to visually articulate urban landscapes, empty buildings occupations and graphic symbols of Sao Paulo's city center, using photography. A reflection based on graphic interventions about the changes undergone in the old city center's visuality and in the photographic language is proposed. That is, the collapse of a kind of urbanism, the melting of modern "utopia" and city postcard view are part of the same crisis context, which also questions realism in photography. The outcome is a photo book that uses hybrid language and other forms of representation.

Key words:

Photography; documentary; art; representation; Sao Paulo's city center ; visual processes.







SUMÁRIO

Introdução.....	15
Imagem documental e imagem estética.....	19
Breve revisão.....	20
Sobre a crise.....	22
A importância do discurso.....	24
Procurando os limites.....	25
Processos Visuais.....	29
Primeira camada: a grafia.....	31
Segunda camada: o fragmento.....	33
Terceira camada: o texto.....	35
Como representar a cidade?.....	39
A imagem da cidade.....	40
A cidade como texto.....	45
Considerações finais.....	51
Bibliografia.....	55





INTRODUÇÃO

Esta dissertação reúne as reflexões teóricas elaboradas a partir da realização do livro de fotografias *São Paulo Iconografias Transitórias*. Procura complementar o trabalho imagético da pesquisa lançando perguntas em relação ao estatuto da representação na fotografia contemporânea e ao próprio trabalho autoral, inspirada nas paisagens urbanas do centro antigo de São Paulo. O texto está dividido em três ensaios: o primeiro pretende contextualizar o trabalho fotográfico em certos marcos teóricos, apresentando alguns debates com respeito à atual crise da fotografia como documento, considerando particularmente as características da imagem artística-estética e uma imagem que se pretenda documental. O segundo ensaio mostra os processos visuais na procura da forma da imagem para trabalhar com o centro de São Paulo. O terceiro ensaio trabalha a partir de alguns referenciais visuais fundamentais e elabora um breve itinerário sobre a relação entre a fotografia e a paisagem urbana e suas formas de representação.

O livro de fotografias *São Paulo Iconografias Transitórias* surgiu a partir de meu encontro com a cidade, particularmente com o centro antigo, e foi adquirindo uma dimensão político social mais forte na documentação dos edifícios ocupados por diferentes movimentos sociais e também pelo estudo da pixação como marca de denúncia presente na cidade. No processo de trabalho e nas conversações com meu orientador, foi ficando mais clara a presença documental do trabalho, reforçada pelo registro fotográfico realizado também ao interior dos prédios.

As fotografias do projeto foram realizadas ao longo de 2014 em



varias saídas fotográficas cotidianas pelo centro da cidade. No total foram mais de 500 fotografias das quais fiz uma seleção de 38 apresentadas em seis series fotográficas. Junto com as saídas a realizar o registro fotográfico desenvolvi as experimentações plásticas relatadas no ensaio *Processos Visuais*, e também uma etapa de documentação e pesquisa sobre o tema.

No Exame de Qualificação, com a participação dos professores doutores Wagner Souza e Silva e Mario Ramiro, foi sugerido dispensar um segundo capítulo sobre a cidade de São Paulo (breve historia da cidade, das ocupações urbanas de movimentos sociais por moradia e das pixações) para tentar me aproximar da “teoria do próprio trabalho”, isto é, considerar o potencial teórico das imagens e dos referenciais artísticos. Nesse sentido, dediquei-me a aprofundar ao pensamento visual presente em *São Paulo Iconografias Transitórias* e a pesquisar possibilidades para o projeto gráfico do livro.

A metodologia deste estudo se baseia na elaboração de um diário de campo por meio de anotações e mapas, incluído no livro de fotografias. Este diário foi pensado desde o começo para ser lido como uma primeira memória visual do projeto, tornando-se uma forma de complementar a imagem. É uma apropriação artística de uma metodologia de trabalho das ciências sociais chamada etnografia. A etnografia é uma pratica que envolve um trabalho de campo para fazer um estudo e uma descrição de primeira mão dos cotidianos locais, incorporando imagens, anotações e informações relacionadas ao objeto de pesquisa (KOTTAK, 1997, 17). É importante realçar que este diário é uma apropriação artística, pois não tem o mesmo rigor metodológico da etnografia tradicional, seu objetivo é mostrar o

processo de trabalho e as condições de produção nas quais desenvolvi a pesquisa¹.

O livro também inclui os desdobramentos poéticos, apresentando algumas estratégias visuais como: a visão do transeunte, em que a cidade é suporte de denúncia e de grafias como sinais (as pixações); a imagem simbólica das ocupações, por meio de intervenções sobre registros fotográficos de paisagens urbanas externas; e os espaços internos das moradias. O resultado final é uma imagem híbrida, realizada por meio de representações gráficas (desenho e serigrafia) e fotográficas. A pesquisa, por meio de diferentes técnicas de representação, não só pretende propor a pergunta sobre os limites da natureza fotográfica de uma obra, mas revela-se também uma estratégia- que se dá pela repetição e saturação - que procura dar conta de disputas entre as marcas dos poderes visíveis na cidade.



1 A categoria do artista como etnógrafo vem sendo discutida amplamente no campo das artes. Hal Foster, em seu texto *El artista como etnógrafo* (2001 p. 175-207), explica como o realismo voltou a ser um assunto de interesse para a arte contemporânea e particularmente um modelo de trabalho de campo que o artista contemporâneo utiliza para desenvolver um projeto. Ou seja, não apenas como manifestação da subjetividade do autor ou pelas decisões formalistas próprias do meio expressivo, senão por um encontro com o “outro” e com as tradições e histórias de uma comunidade. Embora para o autor, esta categoria do artista fica as vezes um pouco nebulosa, quando é o autor que tem maior importância que seu objeto de estudo.







A pesar de los años de “deconstrucción” de la verdad fotográfica dentro del arte y de la comunidad crítica, y de los firmes fundamentos sociales de la negación del simple “valor de verdad” fotográfico, la sociedad en general aún proyecta sobre este medio una expectativa de rigor mucho mayor que, por ejemplo, sobre la pintura. La fotografía todavía significa que *hay algo ahí*. De ese modo, se espera una relación más cercana entre la fotografía y lo que representa, y una responsabilidad aún más cercana y menos ambigua del artista-fotógrafo con respecto al significado visible de la obra.

Martha Rosler, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, p. 244.







IMAGEM DOCUMENTAL E IMAGEM ESTÉTICA

Este trabalho é uma aproximação à fotografia documental enquanto prática e metodologia de trabalho. Esta condição gerou, desde o começo, uma abordagem política através das imagens e uma pergunta sobre onde me posicionar como autora. Sendo assim, as fotografias do livro *São Paulo Iconografias Transitórias* sugerem pelo menos dois problemas. O primeiro, e talvez mais evidente, está relacionado ao conteúdo da imagem fotografada, neste caso, as ocupações em vários dos edifícios do centro antigo de São Paulo. O segundo problema é por que apresentar essa visão e não outra, questionando diretamente a responsabilidade e ética daquilo que se mostra, demandando um esclarecimento sobre a postura crítica assumida.

Neste sentido, uma das inquietações que surgiu a partir do trabalho é sobre o aspecto documental da fotografia. É certo que nos últimos anos este enfoque, pelo menos teoricamente, parece ter desaparecido. É praticamente um consenso dizer que toda fotografia tem uma base documental e que portanto a discussão sobre sua “condição de arte” está superada. Além disso, as fronteiras do documental parecem ter-se expandido da representação de conflitos bélicos à um âmbito cotidiano e intimista e, mais importante ainda, o documental parece ter perdido aquilo que foi seu eixo fundante: seu caráter de transformação social.

Mais que tentar expor uma história da fotografia documental, me interessa mencionar aquelas práticas surgidas nos anos setenta que mantiveram uma crítica ao documental. Esta crítica buscava entender a fotografia como uma linguagem codificada, simbólica, dentro de contextos culturais complexos, mais do que um “espelho” que expõe



certas evidências dos fatos. Em um sentido maior, a crítica era dirigida para uma arte moderna que tinha abandonado sua função social e tentava recuperar a origem política da fotografia documental.

Estas questões estão presentes na exposição *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* que está exposta em 2015 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fazendo uma releitura das práticas fotográficas operárias do entre guerras nos anos 70, a exposição pretende situar os debates sobre o documento fotográfico que tiveram lugar nos anos setenta e oitenta através de trabalhos representativos como: a segunda fotografia operária alemã surgida em 1973², a documentação da guerra de Vietnã, a fotografia de resistência ao *apartheid* na África do Sul e a documentação das novas lutas urbanas com o surgimento dos movimentos sociais pós maio de 68. Em sua apresentação do catálogo da exposição, Jorge Ribalta enfatiza como os contextos de crise têm ajudado a definir ou redefinir o contrato da fotografia documental.

Desde este punto de vista, la crisis de 1929 fue el contexto para el surgimiento del discurso documental propiamente dicho, en la fotografía y el cine. Desde entonces el documental persiste como el medio de autorepresentación de la clase trabajadora industrial y su nueva agencia política en la era de la democracia de masas. La crisis de 1972 fue el contexto para la reformulación neovanguardista del documental como crítica a la institucionalización del humanismo tardomoderno

de la posguerra (...) El documental “reinventado” o neovanguardista debía incorporar una dimensión autocrítica y exponer los mecanismos de poder implícitos en las relaciones establecidas por la cámara, y superar los mitos modernos de universalidad y transparencia de la fotografía. Prolongado el paralelismo, podemos preguntarnos si la crisis iniciada en 2007, nuestra actual crisis, se corresponde a las nuevas demandas y experiencias documentales de nuestro tiempo, a un nuevo “contrato social de la fotografía” (RIBALTA, 2015, p.9).

O autor deixa aberta a pergunta para novos debates deste “contrato social da fotografia” em nossos dias, o que nos leva a refletir sobre o estatuto da representação na imagem fotográfica. Esta pergunta nos obriga a revisar certas problemáticas em torno da representação na visualidade contemporânea, onde se encontram ancoradas velhas interrogações em torno do grau de realismo e analogia presentes na imagem.

Breve revisão

Se há algo que define a fotografia atualmente é a complexidade da relação que esta mantém com seu referente. Questão esta que partiu com a invenção do meio fotográfico e que tem sido mais evidente desde a progressiva digitalização e massificação do mesmo.

A fotografia, entendida como uma possibilidade dentro de um infinito de conexões que podem acontecer entre o referente e a





câmera, não abandonou durante o século XIX e ao longo do século XX, valores como: o rigor, a verdade e a identidade; valendo-se, assim, como imagem verossímil do mundo. Fruto de um acelerado processo de industrialização e um positivismo baseado na fé, no progresso e na ciência, característicos da modernidade, a fotografia funcionou como a correspondência ideal de um tipo de imagem que materializou um pensamento ancorado na racionalidade.

Com o nascimento do novo dispositivo digital, os questionamentos sobre a veracidade das imagens começaram a ser mais frequentes, e também os debates sobre se efetivamente podíamos continuar chamando fotografia aquilo que conhecíamos anteriormente. O que estava em dúvida era se o objeto representado na superfície digital era um objeto confiável quanto à representação do mundo. O digital vinha a colocar um ponto de crise na confiança que nos dava o registro fotográfico.

No entanto, apesar destas discussões, existiu uma retomada do fotográfico na denominada fotografia digital. Este conceito, ainda conserva a relação temporária que estabeleceu a fotografia, (registro que isola o fluxo do tempo em quadros autônomos) e propõe que ele siga vivo no interior do suporte digital (YAÑEZ, 2009, p.2). Ao mesmo tempo, quem prefere falar de uma Pós-fotografia refere-se ao fato de que a imagem fotográfica perdeu o caráter documental para se instalar no terreno da dúvida, do virtual, do simulacro³.

As imagens digitais baseiam-se num princípio de retranscrição captada por uma rede cifrada e armazenada numa memória. Ela pode ser modulada e recombina para obter modificações da imagem sobre uma tela catódica e depois imprimí-las ou baixá-las num vídeo,

ou transmití-las pela TV ou pela internet, por exemplo. Assim, já não se tenta tanto capturar imagens do real mas sim criá-las a partir dos dados disponíveis (MUÑOZ, 2009, p.13).

Ao lançar um olhar evolutivo ao meio fotográfico, podemos reparar que ele manteve e ainda mantém uma forte relação com a lógica do sistema de representação, fenômeno essencialmente ocidental que tem estado associado à verossimilhança, isto é, à forma validamente aceita e portanto “natural” para ilustrar e explicar a relação homem-meio.

Este sistema esteve baseado na estrutura simbólica da perspectiva, ocupada por pintores renascentistas para conseguir o efeito de profundidade em seus quadros, aquilo que foi conhecido como uma “janela imaginária”. Esta ideia de olhar o quadro como uma janela aberta, foi transmitida por Leon Battista Alberti, arquiteto e pintor do Quattrocento, em seu tratado sobre pintura e perspectiva, chamado *De Pictura*, em 1435.

Segundo Alberti, o quadro situa-se no meio de uma pirâmide visual que se forma entre o olho, ou ponto de vista, do observante e o objeto real a ser representado, isto é, desde um ponto de vista fixo entre o observador e o quadro, o espaço da representação (o quadro) é visto metaforicamente como se se tratasse de uma janela aberta. A imagem que está suportada materialmente sobre o quadro deve desmaterializar-se, se anular como materialidade, negar o suporte, para se ler somente como ficção e equivalência ao modelo real que representa (OLHAGARAY, 2002, p. 22).

Esta visão de janela, de enquadramento, viu-se reforçada por diferentes máquinas de desenho, instrumentos criados para desenhar



o espaço e sua tridimensionalidade, que foram propiciando uma maior verossimilhança da realidade.

Existiu uma continuidade, na forma de ir construindo uma visão perspectiva, entre as telas que se utilizaram para enquadrar o espaço e desenhar; o véu Albertiano, a câmera de desenhar de Durero, a câmera lúcida e a câmera escura, até chegar à origem da fotografia, que se dedicaria a difundir mecanicamente e em massa a representação perspectiva do espaço. Que dizer, difundir uma visão monocular, conforme a lógica perspectivista Albertiana, com câmeras que estão fabricadas para assegurar que a imagem seja inscrita dentro da lógica da representação e a transparência⁴.

Atualmente, os debates sobre a formação de imagens (cada vez mais invisíveis e automáticas) deixam abertura às discussões sobre a construção do olhar e a subjetividade de quem olha. Entretanto, estas discussões não podem abandonar aquilo que é constitutivo de toda fotografia e que a diferencia do resto dos sistemas de representação: sua condição de marca, de índice. Isto fica claro diante da tríade de categorias de Charles S. Peirce para definir a relação que os signos têm com o objeto (iconica-simbólica-indicial), pois o índice é um tipo de signo que mantém ou tem mantido uma relação de contigüidade física com seu referente (DUBOIS, 1994, p.57). Esta categoria do signo se perde com a chegada das tecnologias digitais. A imagem digital, apesar de compartilhar do funcionamento simbólico estruturador da perspectiva para a construção de imagem (isto é, ainda é um modelo análogo), tem perdido sua condição indicial na medida em que uma vez que a luz entra em contato com o plano sensível instantaneamente se transforma em código eletrônico e imaterial. Não há marca, a

informação luminosa se transforma em informação binária, sendo uma imagem somente iconico-simbólica. No entanto, poderíamos dizer que nossa expectativa ainda é relacionar com a realidade quando vemos as imagens, isto é, na maioria dos casos ainda vemos *fotografias*.

Sobre a crise

A crise da fotografia como representação realista faz parte de uma série de crises sobre o conceito de representação que atravessa todo o século XX. Alterar, descontextualizar, reciclar, citar, desmaterializar foram algumas estratégias pelas quais as vanguardas artísticas tentaram sistematicamente transgredir os limites, fazendo ingressar no campo artístico imagens provenientes dos meios de comunicação, da antropologia, da criminologia e da ciência, entre outras. No entanto, para além destes deslocamentos, onde a imagem vai cumprindo com maior ou menor grau sua função documental, é a construção social de seu valor de verdade que vai ficando em evidência, transformando-se em um espaço disponível de apropriação.

Um autor que nos ajuda a entender esta crise ao recalcar o caráter de aplicação técnica da fotografia é o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser. Segundo Flusser, o esgotamento do índice é algo que começa na fotografia muito antes da chegada das tecnologias digitais. As imagens técnicas são para ele, a partir da tríade aparelho-funcionário-programa, o resultado de um processo de abstração de uma realidade codificada e interpretada pelo dispositivo que lhe dá forma (MACHADO, 2000, p.20).

No livro *Filosofia da Caixa Preta - ensaios para uma futura filosofia*





da fotografia, Flusser propõe que a fotografia seja uma abstração de terceiro grau em relação à realidade. Esta escalada de abstração ajuda-nos a entender os modos que o Ocidente tem transformado seu espaço natural em cultural. Flusser propõe que em um passado arcaico foram as imagens tradicionais, realizadas manualmente, as primeiras manifestações embrionárias de uma cultura que começava a se configurar, como são, por exemplo, as primeiras pinturas do Paleolítico. Quer dizer, a primeira estratégia de aproximação ao mundo foi por meio das imagens, gerando um relato da experiência em comunidade. Esta é a primeira abstração. Uma segunda abstração seria o nascimento da escrita linear, ou textos científicos, que não interpretam o mundo diretamente, mas mediante os conceitos presentes nas imagens tradicionais. Por último, as imagens técnicas, que são aplicações de textos científicos (FLUSSER, 2002, p.13). Isto é, a fotografia não mostra só o fotografado, mais precisamente, mostra também o fundamento teórico a que deu origem.

A radicalidade do pensamento de Flusser permite entender melhor o caráter de conceito da imagem técnica. Além disso, ela outorga à fotografia um lugar privilegiado para pensar o esgotamento da representação ao fazer emergir seu próprio “esqueleto” e ao expor seus próprios mecanismos de produção: uma operação mecânica já codificada e limitada muito antes do “gesto” fotográfico.

Além dos mecanismos de produção das imagens técnicas é preciso olhar também para o contexto de circulação das imagens, já que neste estudo interessa-nos refletir particularmente a capacidade que tem a fotografia de poder se converter num elemento documental. Neste ponto, é preciso lembrar o pensamento de Roland Barthes em

relação à análise discursiva da fotografia e aos processos de produção de sentido vinculadas à imagem.

No texto *A mensagem fotográfica*, o semiólogo francês propõe que o paradoxo da imagem fotográfica residiria, estruturalmente, em criar uma mensagem codificada a partir de uma mensagem sem código. Para o autor, que trabalha sob a análise da fotografia jornalística, coexistem na imagem fotográfica duas mensagens: uma delas sem código, que o autor denomina “condição denotativa”, onde a fotografia seria o análogo perfeito do real, isto é, que pode transmitir a realidade objetivamente, e outra mensagem codificada que o autor chama de “condição conotativa”, que acrescenta um segundo sentido à imagem e enriquece e amplifica a mensagem denotativa. Esta segunda mensagem precisa de uma leitura, de uma decodificação do leitor, pois o paradoxo estrutural tem um efeito perverso: a conotação se esconde por trás da objetividade da denotação. (BARTHES, 1992, p.15).

O autor propõe que o potencial retórico da imagem baseada em recursos como trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe, é o que a vincula com os aspectos ideológicos e políticos dos diferentes discursos “emissores”. Mas ainda vale ressaltar um problema maior relacionado à capacidade da fotografia de estabelecer vínculos com a realidade, sejam eles físicos, semânticos ou simbólicos: o paradoxo ético. Ou seja, crer numa suposta neutralidade da fotografia quanto ao seu grau de verossimilhança com o mundo (BARTHES, 1992, p.15).

É justamente esse paradoxo ético que foi preciso dismantelar, isto é, manter uma certa distância e uma consciência em relação ao



aparelho como ferramenta de trabalho, evidenciando o conteúdo ideológico presente em todas as imagens fotográficas documentais, assim como as relações de poder implícitas na sua construção social.

Em seu livro *La Cámara Lúcida*, escrito num momento pós estruturalista do autor, Barthes examinou a fotografia fora dos enquadramentos semiológicos ou linguistas, procurando pensá-la de um ponto de vista pessoal e singular. Para esta pesquisa nos interessa particularmente o conceito de “Isto foi”. Aqui a fotografia é considerada uma emanção do referente e a câmera um instrumento de constatação, além de qualquer codificação. Ao considerar a imagem uma “presença de uma ausência” o autor faz uma estreita relação da imagem com a morte, onde a ênfase é colocada no poder de autenticação da imagem sobre o seu poder de representação (BARTHES, 1989, p. 121).

A importância do discurso

Examinamos anteriormente que a crise da fotografia como representação realista gira em torno a sua condição indicial. Tanto Flusser quanto Barthes expõem complexas dimensões do problema que ultrapassam a configuração química ou digital da fotografia. Sendo assim, como repensar o valor documental da fotografia? Um autor que apresenta uma das saídas possíveis e que tem um diálogo direto com esta pesquisa é o fotógrafo, crítico e professor norte americano Allan Sekula.

Sekula enfatiza a função discursiva, retórica da imagem fotográfica para tentar resgatar a dimensão social e política, centrando sua atenção no marco contextual das imagens. No texto *On the invention*

on photographic meaning o autor refere-se à fotografia como uma declaração incompleta que depende de uma matriz externa de condições e pressuposições para sua legibilidade. Sekula chama a atenção para a construção discursiva do significado, assumindo que toda mensagem fotográfica tem uma função retórica, portanto, o discurso seria o contexto de uma declaração que limita ou apóia o significado (SEKULA, 1981, p. 453).

Neste texto, Sekula tenta se afastar de uma consideração da fotografia como uma linguagem universal, onde suas propriedades semânticas derivam de condições formais inerentes à imagem mesma, sem a necessidade de uma compreensão histórica da “emergência” do signo fotográfico (SEKULA, 1981, 455). Ou melhor, para ele a fotografia é uma linguagem que precisa de uma decodificação. O autor vê que este problema se apresenta particularmente quando a fotografia tentou ganhar o estatuto de “arte elevada” junto com a pintura e a escultura no começo do século XX. Menciona, por exemplo, a estética idealista e romântica que inspiram a revista *Camera Work*, que contribuiu para a dissociação entre a imagem e sua significação social. Na revista, feita por meio de um cuidadoso trabalho artesanal de fotogravura, a fotografia transformou-se em “forma significante”, isto é, o significado não está no nível icônico da imagem, mas nas formas abstratas (SEKULA, 1981, 466). A fotografia passa a ser uma metáfora de significação espiritual, suprimindo por completo o contexto.

A forma mais generalizada do discurso fotográfico, segundo o autor, é aquela que faz uma negação da função retórica e uma validação de seu valor de verdade. Para realizar uma crítica frente a





este problema foi necessária uma metodologia de trabalho que não se baseia no “instantâneo” de um acontecimento, senão em todo um sistema que procura dar contexto a essa imagem numa “estrutura narrativa mais ampla”, mediante um texto ou com outras imagens. Esta estratégia, que toma alguns elementos das práticas de fotorreportagem, é analisada por Allan Sekula em seu ensaio *Desmantelar la modernidad reinventar el documental*. A partir de trabalhos fotográficos, o autor analisa a vinculação das fotografias com uma linguagem verbal em que o texto não vem explicar a imagem senão ancorar, contradizer, reforçar, subverter, particularizar ou transcender os significados que oferecem as próprias imagens (SEKULA, 2015, p. 159). Acredito que estas formas narrativas mais amplas de trabalhar com a imagem tentam revelar uma realidade cada vez mais complexa e globalizada, isto é, um retrato que se propõe incorporar também processos: econômicos, sociais e informáticos, desenvolvidos a grande escala. Alguns desses trabalhos serão comentados no último ensaio.

A consciência do limite da representação mediada por um aparelho fotográfico, quer dizer, suas óbvias limitações de recorte, de enquadramento, (enquanto atendemos a sua prática de registro), forçam a pensar que, se alguém esteve “lá” num momento de tempo, também teve uma postura, um pensamento frente a isso que estava vendo/fotografando. Entendo desta maneira a importância da função retórica, discursiva, das imagens.

Procurando os limites

Imagem documental e imagem estética é o título do ensaio da filósofa

alemã Juliane Rebentisch. No texto, a autora propõe que enquanto a imagem documental sempre se põe a serviço do que documenta, sendo seu principal objetivo dar testemunho, a imagem artística implica um formalismo que lhe é próprio, onde forma e conteúdo diferem intencionalmente (REBENTISCH, 2005, p.61).

Que tipo de documental seria o que se prolifera em várias exposições de arte contemporânea? A autora questiona se a eficácia de mostrar um “estado das coisas” com uma certa distância tem uma função política em si mesma. Da mesma suspeita compartilha o filósofo espanhol Víctor del Rio: “*ciertamente, si se planteaba una ambigüedad documental inherente a lo fotográfico, el empleo de este medio en el terreno del arte no podía quedar exento de sus paradojas. La ambigüedad es transferida al estatuto mismo de la obra*” (DEL RIO, 2000, p. 58).

Em contrapartida à ambigüidade do documental, Rebentisch dirige seu discurso para o problema da imagem e seu contexto de apresentação para definir quais seriam atualmente suas possibilidades e rendimentos políticos. Enquanto a fotografia documental pede um texto, seja uma legenda ou um ensaio, que indique as referências dos acontecimentos pontuais, nomes ou dados, a imagem artística caracteriza-se por ter um contexto aberto, por isso a forma nunca aponta de maneira transparente a seu conteúdo. Nesse sentido, a contextualização da imagem é fundamental para a autora: “*la imagen documental no se genera en el momento del registro (como creen saber los fetichistas de la indexalidad), sino en el momento diferido de su puesta en contexto*” (REBENTISCH, 2005, p.67). Rebentisch lembra que existe uma dimensão indissociável do político unida à



problemática de uma representação adequada da realidade. E nesse sentido as decisões editoriais de um trabalho serão determinadas segundo a função e o contexto de distribuição em que elas se apresentem.

Para Martha Rosler a decadência da prática documental está relacionada ao esgotamento de sua prática humanística, vendo-se substituída pela estética, que teve melhor acolhida entre o público (ROSLER, 2007, p.17). Rosler refere-se particularmente a uma certa estetização das imagens de miséria, que ao serem apresentadas sem um contexto propiciam um consumo de imagens do horror. A pergunta sobre o que fazer diante do conhecimento que trazem as fotos de um sofrimento distante foi elaborada por Susan Sontag em seu livro sobre a fotografia de guerra *Diante da dor dos outros* (SONTAG, 2007).

A experiência que temos hoje em dia de estar maximamente informados e também maximamente conscientes do pouco que podemos fazer para mudar as circunstâncias é uma experiência essencialmente moderna, diz Sontag. No entanto, como aclara a autora, a exibição repetida da dor não anestesia a percepção nem nos converte em *voyeurs*, na medida em que podemos aprender algo através dessas imagens. Nesse sentido, Sontag reivindica o trabalho do fotógrafo no esforço de dar testemunho em contraposição a uma espécie de cinismo imperante em que a realidade vira imagem e espetáculo, anulando sua memória e potencial reflexivo.

Certamente, a construção de realidade está mais próxima aos meios de comunicação que da arte, na medida em que o discurso da imagem estética excede a mera informação. A estetização como

recurso simbólico da imagem diminui seu caráter informativo e aumenta seu poder reflexivo.

La imagen no se vuelve estética por su forma bella, su superficie atractiva o su buena técnica, tal como reza un malentendido sobre el arte aún muy difundido; de hecho, bien sabemos que esa dimensión erróneamente “estética” está muy difundida en el mundo de las mercancías. Antes bien, una imagen deviene estética cuando ofrece resistencia a nuestro habitual acceso al mundo, dando lugar a un movimiento reflexivo a través del cual parece devolvernos nuestra propia mirada sobre el mundo de manera peculiarmente extraña (REBENTISCH, 2005, p. 72).

Uma das razões pelas quais sempre me identifiquei com a imagem artística é porque esta assume uma autoconsciência dos recursos de representação com os quais trabalha, isto é, sua própria linguagem (ROJAS, 2009, p. 07-11 *passim*). As imagens artísticas são imagens problematizadas que se questionam a si mesmas, suas formas de produção, recepção e difusão. A arte mantém uma relação que vai para além dos fatos, para trabalhar com as representações, os códigos e a memória. O projeto *São Paulo Iconografias Transitórias* começa por uma vontade artística e procura complementar essas imagens a partir de textos, mapas e diagramas que expõem uma dimensão que transborda o âmbito da imagem para trabalhar o problema da crise do urbanismo em São Paulo, promovendo uma vinculação estético-reflexiva.



2 O primeiro movimento de fotografia obreira aconteceu de 1926 a 1932 difundidos principalmente na revista AIZ (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* [Publicação Ilustrada dos Trabalhadores]), procurando mostrar as condições do trabalho industrial, das organizações, a mobilização revolucionária e a atividade política dos trabalhadores. RIBALTA, 2015, p.168-171.

3 O artista, teórico e professor catalão Joan Fontcuberta em seu livro *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* (2013) expõe o problema do realismo fotográfico na era digital, reflexão que o autor já tem desenvolvido, com evidencia suficiente, em outros livros como *El beso de Judas. Fotografía e Verdad* (1997). Por outro lado, em seu livro *La desmaterialización fotográfica* (2011) o filósofo chileno José Pablo Concha analisa a desmaterialização do suporte fotográfico considerando as ressonâncias metafísicas, onde passar de uma materialidade para uma codificação implicaria uma declinação das maneiras de decifrar o sujeito contemporâneo e seus sistemas de significação.

4 A fotografia, a mais mimética das artes, em seus primeiros anos, tal como o explica Fontcuberta (1997), se vendeu por uns poucos pesos como imagem real e crível, valendo-se de sua condição de marca da realidade, camuflando assim mecanismos culturais e ideológicos. Inclusive no século XIX pensou-se que ela iria deslocar a pintura na medida que se entendia que a função da pintura era uma representação objetiva do real; de fato, com o começo da fotografia, a pintura transpassa-lhe sua função de representação do mundo e aventura-se à pesquisa da luz e a forma com o Impressionismo.







PROCESSOS VISUAIS

Uma das primeiras estratégias para trabalhar visualmente com as imagens foi a partir da ideia de camadas, que permitem refletir visualmente sobre os diversos significados (históricos, sociais, políticos) e, portanto, sobre os diversos tempos presentes nas imagens. Tal estratégia procura sair da visão cartão postal e traz “para frente” alguns dos componentes da fotografia. Foi interessante reparar que certas ruas do centro antigo praticamente continuam “iguais” desde os anos 20, período de glória do centro da cidade. Embora a deterioração do centro seja visível a qualquer olhar cotidiano do transeunte, a câmara permite transformar “qualquer coisa em beleza” (BENJAMIN, 2001, p.304). Nesse sentido, uma das primeiras coisas que tinha clareza era evitar um olhar unicamente estetizante. Me refiro aqui concretamente a evitar “imagens belas” que a tecnologia digital tanto ajuda a construir.

Numa oficina sobre hiperfotografia, no ano de 2013 em Montevideu, o teórico norte americano Fred Ritchin comentava que assim como a fotografia havia liberado a pintura do realismo e depois alavancado o impressionismo, o digital havia liberado a fotografia de fazer “fotos belas”. O autor se referia com receio a um tipo de estética publicitária (por meio do uso de diversos filtros disponíveis) imperante nas fotos espalhadas pelas redes sociais e dava ênfase ao uso metafórico na construção da imagem. Embora o uso da metáfora como representação tenha sido o eixo de meu trabalho anterior, acredito que esta série sobre paisagens urbanas está mais próximo a formas alegóricas. Neste caso, a leitura da imagem como palimpsesto é chave.

Em um olhar retrospectivo do trabalho, é possível estabelecer



Fig. 1-2: Pixações escolhidas.



Fig. 3: primeiro fanzine.



Fig. 4: primeiro fanzine.



Fig. 5: fotografia carimbada, imagem do livro final.





algumas poéticas visuais que foram importantes para a construção das formas com as quais trabalho, embora os processos que descrevo não tentem se definir nem pela técnica e nem pelas etapas percorridas, mas precisamente pelos procedimentos das camadas que resultaram fundamentais.

Primeira camada: a grafia

Comecei a intervir nas imagens a partir de alguns fragmentos recortados das pixações dos prédios ocupados. A primeira seleção foram grafias de três prédios diferentes. O primeiro foi do prédio ao lado de Pátio do Colégio, o segundo da construção totalmente pixada da Rua Conselheiro Nébias e o último do prédio da Rua Rio Branco. Embora as grafias selecionadas pertençam somente ao prédio do Pátio do Colégio, a pixação do prédio da Rua Rio Branco (o tag do pixador é 666) é uma das intervenções urbanas mais interessantes que já vi na cidade.

Num primeiro rascunho, as grafias como camadas foram somando-se à paisagem mediante a transparência, pois a ideia de uma imagem construída a partir de diversas superfícies que compõem a imagem total é uma estratégia que tenho interesse em pesquisar. Finalmente, a opção final para trabalhar com as grafias foi o uso do carimbo. Escolhi cinco diferentes “signos gráficos” para ir carimbando, por meio de sutis diferenças de cor cinzenta na superfície das imagens. Interessante esta somatória de um código gráfico, textual, a um código visual da imagem fotográfica.

Uma outra forma de trabalho com a grafia foi desde o interior dos prédios. Aqui as imagens não tem intervenção plástica, mas as

escritas são apresentadas em primeiro plano, intervindo na grande área da superfície da imagem. Procurei elaborar um percurso através da grafia como articulador do espaço tanto no exterior (na rua) quanto no interior dos prédios, pois as grafias escolhidas estabelecem um outro ordenamento do espaço, evidenciando a resistência à força regulatória do poder institucionalizado (DANTA, 2013, p.10)⁵. Nesse sentido, desde os signos codificados da pixação até a frase de uma parede dentro do prédio ao lado da porta- que diz “ocupado. Saiu para o trabalho. 4 pessoas, família” se apresentam como formas de apropriação e signos de habitabilidade dos espaços urbanos. Poderíamos chamar os espaços das ocupações (na grande área do centro antigo) de “não lugares”, tomando o conceito do antropólogo francês Marc Auge. Pois, ao estarem desocupados, se transformam em lugares de trânsito, lugares que não têm uma identidade que lhes seja própria e que são dependentes das funções comerciais⁶, sendo demandado por seus ocupantes uma pertinência com o lugar no qual se habita.

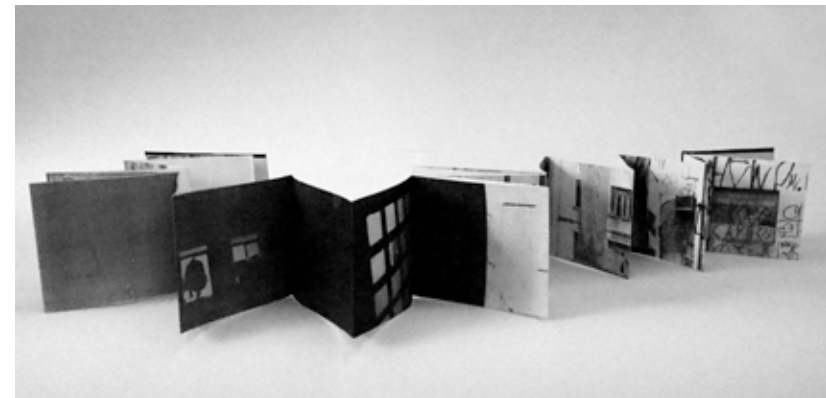
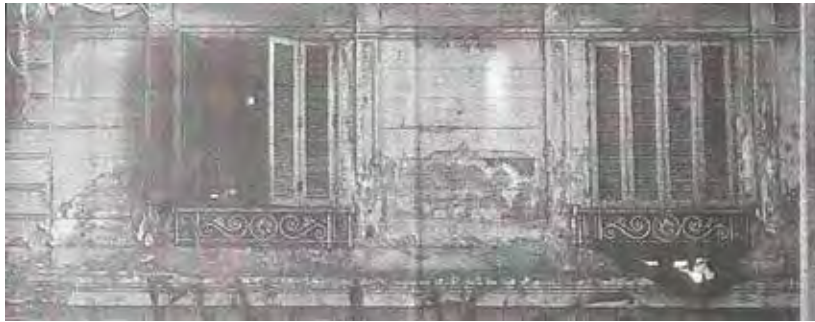
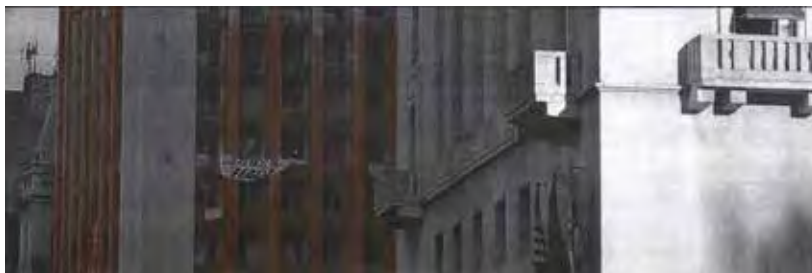
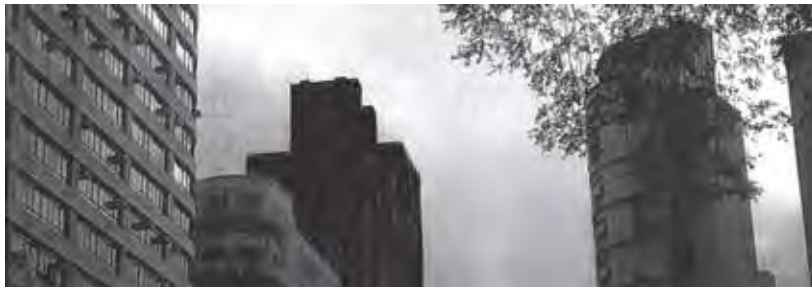


Fig. 6-7-8-9-10-11: segundo fanzine.



Segunda camada: o fragmento

O fragmento, proveniente da palavra latina *frangere*, que quer dizer romper, foi definido por Omar Calabrese como uma parte incompleta do total. À diferença do detalhe que procura dirigir o olhar do espectador até um entendimento maior do total, o fragmento não precisa se remeter diretamente a ele, mais precisamente remete a algo que está em ausência (CALABRESE, 1999, p. 89). O olhar escolhido para trabalhar o centro antigo de São Paulo foi o fragmento, permitindo articular essa justaposição de sentidos encontrados.

A fragmentação da paisagem e dos diferentes “estilos” arquitetônicos viu-se reforçada, num novo caderno, pela escolha do enquadramento das janelas, que de dentro e de fora do prédio acentuavam a visão do transeunte e a ideia do olhar “através de”. Por outro lado, a materialidade do xerox remete a uma estética urbana e mais propriamente também a do fanzine. Esta estratégia visual se apresenta como o oposto à primeira, que “soma” uma camada de significação à imagem. Esta, ao invés, “achata” todas a uma só superfície (seja pelo resto da cor, seja pela fragmentação). Nesta prova, o formato de sanfona contribui mais claramente com o conceito de montagem, como forma de articular a série. Insistindo nesta ideia em novo caderno, a intervenção da imagem foi feita mediante o desenho nos prédios ocupados, ressaltando-os com alguma cor.

Fig. 12-13-14-15: terceiro fanzine.



Fig. 16: matriz da serigrafia.



Fig. 17: impressão serigráfica, imagem do livro final.



Meu interesse pela imagem serigráfica é o seu poder de síntese. Como defini a imagem simbólica do meu trabalho na fotografia do Pátio do Colégio, realizei uma estampa de um fragmento da imagem e fiz uma serie de intervenções sobre diversas paisagens do centro antigo. A estampa então remete a uma imagem “espectral” presente em todas as fotografias, trabalhando a partir da repetição e saturação das formas. Esta intervenção na imagem às vezes se mostra mais visível e às vezes mais misturada com a paisagem, tentando ocultar algumas de suas áreas.

Terceira camada: o texto

Em *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin termina seu ensaio colocando a legenda como uns dos componentes essenciais das fotografias (BENJAMIN, 2008, p. 30). Na leitura de Rebutisch, esse componente essencial está relacionado particularmente ao caráter documental da fotografia, daí a pertinência de uma das perguntas deste estudo sobre o quanto de documental deste trabalho pode ser traduzido em texto. Isto é, o quanto do contexto social representado deve ser incorporado ao livro.

Neste sentido, considerei pertinente incorporar a legenda das imagens, que no design do livro tem a mesma importância que as fotografias. Aqui é possível ler a quanto tempo o prédio está abandonado, quem é o proprietário, a dívida com o IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano), período da ocupação e o movimento social que liderou. Também incluí as anotações de campo evidenciando o processo de trabalho e dois ensaios sobre a cidade.

Uma outra forma de trabalhar com o texto foi por meio de mapas

das ocupações fotografadas. A cartografia permite uma referência do espaço percorrido nas caminhadas onde foram feitas as fotografias (mapa oficial), mas também uma nova “cartografia movediça”, que nasce com as ocupações. Logo depois de desenhar o percurso que fiz fotografando, me dei conta que a forma é bastante similar ao mapa da cidade de São Paulo.

Esta forma de trabalho que mistura fotografia e artes plásticas, chamada de “fotografia experimental”, “fotografia plástica” (BAQUE, 2003) ou “fotografia expandida” (FERNANDES JR, 2006), são práticas derivadas do conceitualismo. Isto é, os processos de produção do artista estão a serviço de uma ideia, mais que um tema ou um estilo, sendo este o eixo estruturador do trabalho.

Neste estudo, a ideia principal é relacionar a crise da representação fotográfica com a crise do urbanismo no centro antigo de São Paulo, trazendo algumas formas de trabalho autoral e híbrido com outros meios de representação.



5 No texto o autor refere-se a dois tipos de cidade: a primeira é a cidade estratégica, uma cidade institucionalizada que regula o comportamento de seus habitantes; sendo um espaço regulado e regulador, submetido a leis e, ao mesmo tempo, sistema de imposição das mesmas, tanto por meio de aparatos repressores de caráter físico, quanto de aparatos de socialização. A cidade tática é produto, por outro lado, de atos de apropriação que questionam as normativas territoriais e sua organização, por meio de gestos colonizadores sobre a territorialidade institucionalizada. Aqui é onde opera a grafia urbana. DANTA, Richard. "La ciudad hablante". In: *Colóquio Médios Gráficos y Ciudad. Usos y alcances de la imagen en la ciudad de Montevideo*. Montevideo, Udelar, 2013, pp. 6-13.

6 Para mais informação ver: AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.







COMO REPRESENTAR A CIDADE?

Este ensaio pretende trabalhar a partir dessa inquietação, sobre como representar a cidade hoje em dia, não só considerando uma visão pessoal e subjetiva que acompanha sempre o fotógrafo no seu percurso para conhecer as cidades, mas também a partir de uma expectativa crítica que coloque a atenção nos processos sociais e econômicos contidos nela. Citarei ao longo do trabalho algumas obras editoriais e expositivas, referentes visuais no processo de trabalho do livro *São Paulo Iconografias Transitórias*, com ênfase na preocupação social e urbanística: trabalhos fotográficos de Marcelo Zocchio, Mauro Restife, Arnaldo Pappalardo, coletivo Garapa e Burak Arikan sobre São Paulo, e também os trabalhos de Martha Rosler e Hans Hacke sobre a cidade de Nova York nos anos 70.

Paisagem urbana é uma categoria que provavelmente nasceu com a fotografia. A primeira imagem fotográfica obtida por Niépce há quase 200 anos mostra a paisagem da janela de seu estúdio para *Le Gras*, uma inquietante vista produzida por mais de 8 horas de exposição em Saint-Loup-de-Varennes, na França. No começo, tal como aconteceu com outros gêneros fotográficos, o termo “paisagem” assumiu as características provenientes da pintura enquanto temáticas relacionadas a natureza e suas construções formais. Quando vinculada à cidade, a fotografia esteve sempre a serviço de documentar as rápidas transformações do entorno urbano como forma de poder manter a memória e a história do lugar, pelo menos no aspecto simbólico da imagem⁷. A cidade foi o lugar privilegiado para refletir sobre os violentos e complexos processos sociais, econômicos e culturais que se originaram a partir da modernidade. O documental moderno, herdeiro de uma tradição da fotografia geográfica do final



do século XIX, acompanha a cidade no seu profundo devir, em uma imagem que além de retratar a paisagem urbana está à procura de encontrar uma linguagem artística autônoma do meio.

Tanto na Europa como nos Estados Unidos, estas formas modernas da paisagem urbana experimentam o uso de métodos seriais e tipológicos por parte dos fotógrafos (RIBALTA, 2014, p.24). As transformações urbanas foram acompanhadas pela câmera a partir de diversas estratégias visuais: um mesmo ponto de vista fixo sobre o espaço urbano, fotografando o mesmo lugar repetidas vezes em diversos momentos, ou ainda pela repetição de um mesmo elemento da paisagem de modo de evidenciar as pequenas diferenças. Seja como for, foram os detalhes arquitetônicos, os planos fechados que enfatizam a estrutura dos edifícios até formas quase abstratas, ângulos inusitados, altos contrastes e jogos de luz e sombras, elementos plásticos que ajudaram a construir a imagem moderna da cidade.

No Brasil, a fotografia moderna foi desenvolvida a partir dos anos 40 do século passado majoritariamente nos Fotoclubes, mostrando a imagem de um país nascente, pujante, que vivia um processo de modernização único que agitou todos os âmbitos da sociedade brasileira. Tive a oportunidade de olhar algumas dessas fotografias na exposição *Modernidades: fotografia brasileira (1940-1964)*, belas imagens compostas por três fotógrafos imigrantes europeus Thomas Farkas, Marcel Gautherot e Hans Gunter Flieg , e pelo fotógrafo brasileiro José Medeiros.

Imagens icônicas de festas populares, tribos indígenas, detalhes de interiores de fábricas, flagrantes de rua, e sobretudo, a construção

da nova capital Brasília, são os temas dos fotógrafos. O que estava em jogo, afirma Vitor Hugo Brandalise⁸, era encontrar o que melhor representava o conceito de moderno naquele Brasil, num período de definições na vida brasileira com promessas de um futuro novo em duas décadas e meia marcadas pelo começo da Segunda Guerra Mundial e o golpe militar de 1964, que instaurou a ditadura e um longo período de conservadorismo.

Um contraponto interessante à representação moderna de São Paulo é a exposição *Ver do Meio (2015)*⁹, que tenta capturar uma cidade que “não se dá a ver”. Aqui o espaço urbano só pode ser aprendido a partir do caos, a modo de fragmento, como da janela de um carro em movimento que não fixa sua atenção em nenhum ponto em particular, mas que no seu percurso diz muito da experiência de quem percorre a cidade cotidianamente. Devido à característica da cidade contemporânea onde não é possível reconhecer uma ordem estabelecida na paisagem, um horizonte, uma perspectiva clara, um limite, surge a pergunta que norteia esta exposição: como abordar fotograficamente São Paulo?

A imagem da cidade

A imagem fotográfica tem uma larga história com a cidade de São Paulo, particularmente com seu centro. Conheci essa mistura de presente e passado da cidade por meio do trabalho de Marcelo Zocchio, *Repaisagem (2012)*, uma série de montagens fotográficas de imagens antigas e atuais de São Paulo, maiormente de seu centro, onde se podem ver as camadas de uma cidade que foi destruída e reconstruída três vezes no século XX, transformando uma pequena vila





Fig. 20: Marcelo Zocchio, *REPAISAGEM São Paulo*, 2012.



Fig. 21: Arnaldo Pappalardo, *Ver do Meio*, 2015.



Fig. 22: Georg Paulus Waschinski, *Eis São Paulo*, 1954.



numa megalópole¹⁰. A estratégia visual utilizada pelo artista é simples e efetiva: depois da pesquisa pelas imagens antigas no arquivo da *Casa da Imagem*, o fotógrafo foi aos mesmos lugares, buscou o ângulo da foto original e registrou a paisagem atual. Logo no Photoshop fez a montagem digital das duas fotografias.

Em algumas imagens, a mistura é mais sugestiva e provoca um estranhamento ao observá-las com a intenção de identificar partes desses diversos tempos, em outras, a mistura é mais clara, permitindo-se olhar elementos, tais como ferroviárias, bondes, vestimentas e vazios urbanos que estão fora de contexto. É interessante mencionar como este trabalho retoma, num gesto contemporâneo, a forma dos álbuns fotográficos comparativos do começo do século XX, pois no final do livro é possível olhar num pequeno anexo as fotografias originais e compará-las com as fotomontagens.

Os álbuns comparativos do final do século XIX e começo do século XX dispõem fotografias originais de um mesmo motivo em épocas distintas, registrando principalmente o processo de mudança de São Paulo (LIMA; CARVALHO, 1997, p.106). Essas imagens tiveram o antigo e moderno como categorias fundamentais e foram propiciando o discurso visual do progresso, a ideia que a cidade precisava ser transformada em vias da modernização. Isto também é possível de se ver nas publicações que comemoravam o IV Centenário da cidade. Chamou-me a atenção particularmente um livro chamado *Eis São Paulo*, uma publicação editada por Théo Gygas que data de 1954.

Este livro apresenta 200 fotografias acompanhadas por uma legenda que vai contando os avanços da cidade e “ensinando” São Paulo ao paulistanos¹¹. As imagens tentam mostrar em cada espaço a

história da cidade: seus monumentos históricos, suas igrejas, seus viadutos, os estádios, tuneis, mercados e bairros residenciais, modernas casas junto com velhas construções sendo demolidas. Também as ruas e a vida dos seus cidadãos, dos trabalhadores, dos imigrantes na cidade e seus lugares de trabalho e de lazer, ressaltando, sobretudo, o futuro promissor da cidade.

As fotografias de *Eis São Paulo* possuem um dinamismo visual, utilizando recursos variados: rotação de eixo na câmera, primeiros planos de fachada de prédios, reflexos, vistas aéreas, sobreposição de planos e até algumas imagens que parecem ser fotomontagens. As legendas procuram esclarecer o sentido da representação orientando a leitura: “Há 400 anos, a cidade resoluta, avança...”, “acompanhando a marcha do tempo”, “não descansa”, “quando as luzes se apagam, o grande mercado, ainda no escuro, revive”, “o romanticismo desapareceu”.

São Paulo se apresenta como uma cidade próspera, cosmopolita, fruto da indústria cafeeira e do algodão, lugar onde convivem imigrantes europeus e de outras regiões do país, uma cidade onde há lugar para diversão e entretenimento, mas, onde o trabalho se sobrepõe a qualquer outra função. O imaginário moderno e contrastante de São Paulo, que vai se tecendo no livro, procura dar a sensação de uma cidade permissiva onde tudo acontece simultaneamente, embora camufle qualquer indicio de diferença entre os diversos agentes que perambulam pela cidade: “*contrastes ainda ignorados de gritante novidade na grande mescla de muitas gentes e muitas coisas; surpreendentes instantâneos do trabalho e do repouso, do pensamento e da ação, da pobreza e do luxo, da angústia*”



Fig. 23: Coletivo Garapa, *Morar*, 2010.

*e do prazer, do ontem e do hoje, da realidade e do sonho...*¹². É o sonho da modernização a todo custo baseadas na fé e na crença no progresso, na indústria e no capital.

Esses contrastes cotidianos, somados às transformações urbanas de verticalização da cidade, num processo constante de destruição-construção, criam uma experiência de tempo particular. De imediato deve-se acompanhar a “marcha do tempo” que vai para frente, em vias do progresso, num futuro que é essencialmente virtualidade e, por outro lado, a ilusão de um passado remoto, velho, que já passou. Como foi apontado nas anotações de campo¹³, esta disputa temporal fica clara na refundação do Pátio do Colégio, na procura de uma imagem que pudesse marcar um começo simbólico. Hoje em dia, com mais de 40 edifícios abandonados e ocupados por movimentos sociais no centro antigo, podemos pensar qual seria a imagem que nos permitisse imaginar o futuro.

A naturalização dos processos da cidade capitalista movida pelo dinheiro, isto é, pela máxima de destruir para construir novamente ganhando o máximo de lucro, e o desenvolvimento de um processo econômico de globalização do capital financeiro, privilegia um tipo de imagem que tende à abstração ao invés da representação de um acontecimento. “*A economia globalizada* – escreve Nicolás Bourriaud – *não tem nem corpo, nem rosto: não é figurável como são os corpos e as paisagens, mas descriptável com a ajuda de computação gráfica e ferramentas estatísticas*” (BOURRIAUD, 2008, p.24 apud ROJAS, 2013)¹⁴.

A imagem da cidade são fragmentos, ruínas, apenas marcas que vai deixando a sua destruição. Este olhar encontra-se no trabalho do





coletivo Garapa *Morar* (2010), que aborda o cotidiano dos edifícios do centro São Vito e Mercúrio, os famosos “treme-treme” prestes a serem demolidos e pouco antes de serem desapropriados pela Prefeitura de São Paulo, dentro de projetos de revitalização do centro da cidade. As fotografias e os vídeos elaborados pelo coletivo de fotógrafos apresenta uma série de pistas de histórias dos moradores, tentando construir “um testemunho subjetivo e fragmentado de dois ícones da metrópole agora transformados em pó”¹⁵.

A cidade como texto

Na serie de Martha Rosler *The Bowary in two inadequate descriptive systems* (1974-75), sobre o bairro nova-iorquino The Bowary, em decadência na década dos 70 pela crise fiscal, a autora tentava fugir da primazia da imagem e estabelecer uma relação subversiva com a linguagem escrita. Subversiva porque não era um texto ensaístico o que acompanhava as fotografias, mas sim frases que sugeriam falas de bêbados. Para Rosler, a ideia era lograr uma dimensão evocativa e não somente descritiva na representação, expondo as complexidades culturais em vez de expor uma mera evidência dos fatos (ROSLER, 2007, p 12). Nesse sentido, não encontramos nas imagens os “protagonistas”, os residentes e vagabundos do Bowery, mas sim o cenário urbano, onde é possível observar algumas “marcas” deles em garrafas vazias e outros desperdícios.

É importante lembrar que os vagabundos que moravam no bairro vinham sendo alvo de vários fotógrafos e “aprendizes de documentarista” como aponta a autora. Nesse sentido, Rosler esclarece sobre sua estratégia: “*Talvez fosse uma atitude de distância*

com a intenção de afastar-se da retórica sentimental das fotografias ritualizadas dos pobres e desamparados, encerrados para sempre em um marco (seja visual ou linguístico); um deslocamento, por assim dizer, há uma reflexão “meta-representacional””¹⁶(ROSLER, 2007, p.12). Esta reflexão “meta-representacional”, já anunciada no título do trabalho, coloca nossa atenção sobre os problemas da representação e da ética.

The Bowary in two inadequate descriptive systems, são 21 fotografias em preto e branco, cada uma delas montada junto a uma serie de palavras. Inclusive, para afastar a atenção das imagens, os três primeiros quadros correspondem somente a textos. O trabalho, com fortes reminiscências da arte conceitual, tenta se afastar da estética do modernismo e se aproximar a uma visão serial e mecânica da fotografia. Rosler reconhece o trabalho como citações de toda uma tradição da fotografia documental americana que, segundo a autora, se encontrara em decadência.

Um olhar menos ambíguo sobre a cidade foi seu projeto *If You Live Here...*(1989), que trabalha particularmente com a crise dos sem teto nos anos 80, na cidade de Nova York. Para abordar este problema, a artista convidou arquitetos, advogados, ativistas, cineastas e acadêmicos a discutir e a gerar uma serie de trabalhos visuais, imagens, vídeos e intervenções urbanas que refletissem a crise dos sem teto. Aqui o fotografo é visto também como um mediador que articula diversas instâncias de reflexão.

Pude ver estas duas obras de Martha Rosler na exposição *Aún no. Sobre la reinvencción del documental y la crítica de la modernidad* mencionada no primeiro ensaio deste trabalho. De fato, estas obras se apresentam como fios condutores dos eixos temáticos da exposição,



porque de um lado as fotografias sobre o bairro The Bowery questionam a suposta objetividade de fotografia humanista e, por outro lado, a metodologia de trabalho do projeto *If you live here* aborda diretamente os problemas da vida urbana, como a falta de moradia, a partir de um trabalho artístico.

Outro referente importante para trabalhar a cidade foi o artista Hans Hacke com seu trabalho dos anos 70, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, sobre a propriedade e controle do espaço urbano em Nova York pelos proprietários da companhia Shapolsky, donos do mercado imobiliário. Abarcando um período de aproximadamente 20 anos antes de 1971, Hacke procurou informações nos registros públicos sobre as propriedades da companhia, majoritariamente nos bairros de Lower East Side e Harlem, caracterizados por minorias étnicas de poucos recursos. Nos registros figuravam como proprietárias umas 70 empresas que ordinariamente vendiam e negociavam hipotecas entre elas, com vantagens fiscais e ocultação da propriedade destes imóveis¹⁷. Com estes dados, Hacke elaborou uma série de diagramas que acompanharam as fotografias, incluindo o endereço, tipo de prédio, data de aquisição, o dono, e seu valor cadastral.

O projeto tem 142 fotografias sem muita pretensão de composição, acompanhadas com os diagramas em folhas escritas à máquina. Este trabalho faria parte da exposição individual do artista no Museu Guggenheim de Nova York, mas o diretor rejeitou este trabalho por considerá-lo inadequado e Hacke se recusou a realizar a exposição sem esta obra, portanto a exposição foi cancelada. A controvérsia criou suspeitas de que os patronos do Guggenheim estariam ligados

ao grupo imobiliário da família Shapolsky, mas isto nunca foi provado.

Tendo a obra de Hans Hacke como referente, o trabalho de Burak Arikan consiste em enormes e complexos diagramas de informação para mostrar e tentar entender as ligações entre as elites e o modo como o poder se estrutura através do controle de acesso à informação. Seu trabalho *Network of despossession* (2013), por exemplo, “mapeia” projetos de transformação urbana e os despejos na Turquia, em relação às grandes corporações, o capital e o poder. Os diagramas são realizadas de forma coletiva por meio de um software criado por Arikan, o *Graphic Commons*, que está disponível na internet, com informações públicas que se encontram disponíveis. Para Arikan, engenheiro civil, saber ler e interpretar redes é hoje em dia fundamental para poder acessar à narrativas complexas de processos econômicos e sociais.

Conheci o trabalho de Burak Arikan em 2014 na *31ª Bienal de São Paulo*, onde foi convidado a participar com oficina e palestra sobre esta metodologia de trabalho, da qual tive a oportunidade de participar. Na oficina, chamada *Cartografias do Poder*, houve a primeira tentativa para trabalhar uma “cartografia brasileira” a partir dos programas de governo dos principais candidatos à Presidência da República, particularmente propostas de habitação e meio ambiente, considerando a proximidade da eleição. Dado o tempo curto da oficina os mapeamentos ficaram apenas esboçados em papel.

Acredito que esta atenção à visualização dos processos econômicos e sociais, que estão por detrás das imagens da cidade, permite refletir mais conscientemente sobre o papel da representação na construção da realidade. A consciência da produção de imagens e de discursos na





criação de imaginários soma-se às magnitudes inéditas da realidade em que habitamos (ROJAS, 2013). Esse pensamento esteve presente em toda a realização deste projeto, enriquecendo questões sobre os potenciais da imagem documental e da imagem estética.

O percurso que realizei na apresentação dos referenciais visuais vão desde fotógrafos modernos, fotógrafos conceituais, até projetos atuais onde a imagem da cidade é somente infográfica. Cada um deles, seguindo o pensamento de Rebentisch, tem diferentes aproximações à fotografia documental. O trabalho de Arikan, embora não fotográfico, é um referente que permitiu pensar o diagrama como forma de representar os conflitos da vida urbana. Certamente o trabalho com a imagem fotográfica excede em mostrar apenas relações econômicas e políticas, ela também mostra uma dimensão cotidiana, sensível e simples da vida urbana.

Esta ideia de simplicidade cotidiana e sistemas de poder está presente nos trabalhos de Martha Rosler e Hans Haacke. Suas imagens não parecem estar procurando uma “boa foto” nem um “instante decisivo”, querem sim mostrar diretamente aquilo que pretendiam registrar em que o significado se complementa a partir da linguagem verbal e diagramas de informação, que têm o mesmo peso visual das imagens. Por outro lado, o trabalho de Marcelo Zocchio propõe um deslocamento das imagens de arquivo para uma proposta artística, uma nova leitura sobre o documento histórico. São considerados documentos também as fotografias, livros e cadernos encontradas pelo coletivo Garapa no edifício São Vito, que logo foram fotografados e apresentados como provas de histórias possíveis, considerando as lacunas e brechas que se abrem entre as fotografias e suas narrativas,

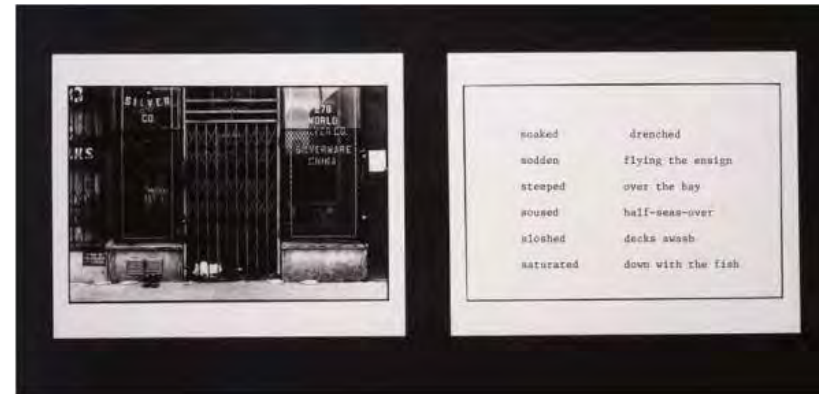


Fig. 24: Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-1975 (detalhe).



Fig. 25: Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (detalhe).

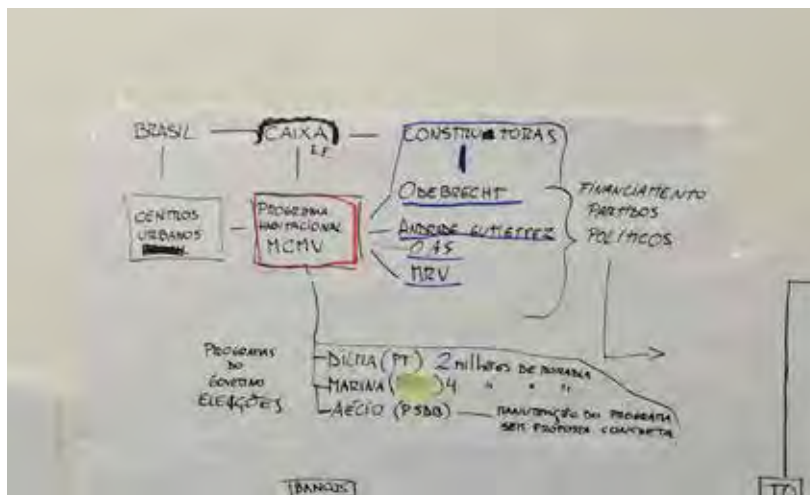
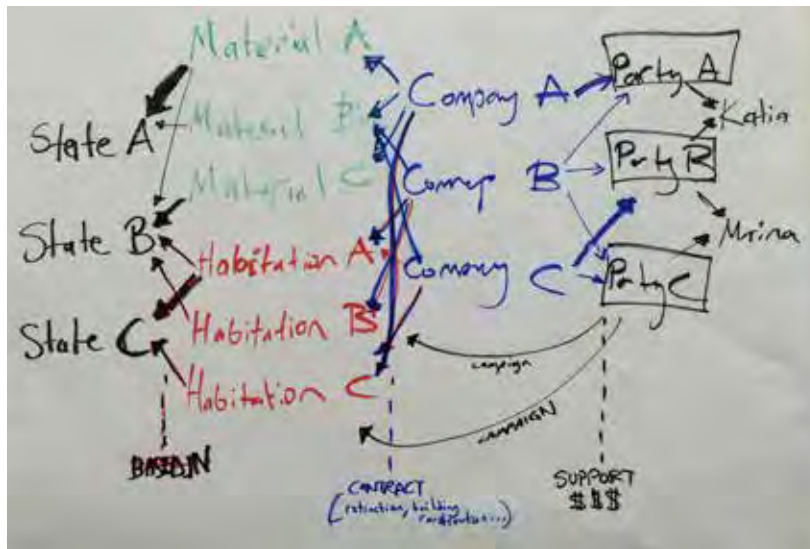


Fig. 26-27: diagramas da oficina *Cartografias do Poder*.

a imagem como memória.

A progressiva e violenta instalação da modernização em nossas cidades produziu um tipo de imagem “genérica”, espetacularizada, onde as grandes cidades vão perdendo suas especificidades. Por exemplo, algumas das fotografias de Arnaldo Pappalardo na exposição *Ver do Meio*, que mostram enquadramentos sem profundidade nem perspectiva de aglomerados de edifícios, trazem uma sensação urbana, mas não necessariamente particular de São Paulo. A cidade carrega uma imagem cenográfica e fantasmagórica de si mesma.

Considerando estas questões posso dizer sobre esta pesquisa que *São Paulo Iconografias Transitórias* está mais próximo a uma reportagem documental de viés poético. O problema do documental percebido como arte, para Sekula, é que “o pêndulo hermenêutico oscila desde o extremo objetivista até o extremo contrário, o subjetivista”. Nesse sentido, embora a linguagem fotográfica que utilizei tenha uma forma poética, ela não renuncia a mostrar a referência e uma dimensão do conflito dos edifícios registrados.

A pergunta que foi lançada no começo deste trabalho sobre um “novo contrato social da fotografia”, uma reinvenção do documental, baseada no ensaio de Allan Sekula no final dos anos 70, nos parece agora tão pertinente. Essa reinvenção já incorpora as qualidades de ficção, montagem, apropriação e deslocamento, tão presentes na fotografia contemporânea, sem por isso perder sua relação analógica com a realidade, mas bem apontam a um ganho em lucidez dos potenciais da linguagem fotográfica.



O documental social verdadeiramente crítico enquadrará o crime, o juízo, assim como o sistema judicial e seus mitos oficiais. Os artistas que procuram este objetivo podem produzir ou não imagens teatrais e abertamente artificiosas; podem apresentar os não textos que sejam lidos como uma ficção. A verdade social é algo mais que uma questão de estilo convincente (SEKULA, 2015, p. 157) .

7 Por mencionar uma das exposições internacionais mais importantes que reúne artistas que fizeram do espaço urbano o eixo de suas pesquisas: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, curadoria de William Jenkins, com a participação de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr. no International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1975.

8 Catálogo da exposição *Modernidades: fotografia brasileira (1940-1964)*, curadoria de Samuel Titan Jr. Ludger Derenthal e Antônio Pinto Ribeiro, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

9 Curadoria de Nelson Brissac com a participação de Mauro Restiffe, Arnaldo Pappalardo e Pio Figueiroa no Instituto Tomie Ohtake, 2015.

10 Frase do prefácio do livro *Repaisagem*. São Paulo: Edição de autor, 2012.

11 Frase do prefácio do livro *Eis São Paulo*. São Paulo: Monumento, 1954.

12 Trecho do prefácio do livro *Eis São Paulo*. São Paulo: Monumento, 1954.

13 Pág. 32 do livro de fotografias.

14 Tradução livre da autora.

15 Informações retiradas do site do coletivo Garapa. <http://garapa.org/portfolio/morar/>

16 Tradução livre da autora.

17 Informações retiradas do site do MACBA. http://www.macba.cat/uploads/20090827/HansHaacke_Shapolskyetal_1971_ESP.pdf





CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia deste trabalho foi uma aproximação à fotografia documental desde uma prática artística. Isto significou, por um lado, tentar repensar a atualidade do documental, com algumas considerações sobre a crítica à fotografia como sistema de representação do mundo: seu caráter ideológico e, sobretudo, sua pretensão à verdade. Por outro lado, problematizar uma certa ambiguidade da representação, transformando-a numa pergunta sobre o trabalho fotográfico. *Como representar?*

O conceito de documental contemporâneo foi a chave para pensar esta pergunta. O conceito é ele mesmo complexo. Embora nosso primeiro impulso seja relacioná-lo com os fotógrafos que viajam pelo mundo registrando zonas de conflito, também é certo que nos últimos anos vem ganhando força um documental intimista, pessoal e cotidiano. Nesse sentido, são necessários outros critérios que apenas os da suposta “objetividade” para avaliar e comentar a prática documental. O documental tampouco é um “estilo”, dirá Allan Sekula, que possa ser apropriado como garantia de verdade para nos referir ao mundo, baseado no grau de mimese e verossimilhança da imagem. Então, quais critérios? *O contexto de apresentação das imagens.*

No decorrer deste trabalho, desde uma primeira aproximação fotográfica ao centro antigo da cidade de São Paulo, foi importante dialogar mais com o contexto em que as imagens estavam sendo produzidas. Nesse sentido e a partir das escolhas feitas, foi necessário esclarecer o que essas imagens, segundo a minha visão, vêm a dizer e simbolizar. De fato a imagem pedia um texto verbal. Tentei cobrir esta necessidade do trabalho incluindo no livro de fotografias as anotações de campo realizadas durante o processo de trabalho e também



convidando a pessoas próximas a mim (a partir de “afinidades afetivas”) a escrever textos que pudessem aprofundar as complexidades de uma cidade como São Paulo. Claro que um trabalho com imagens depende sempre também da “abertura” de quem olha: pode ser um olhar indiferente, formalista, crítico ou empático. Mas, demarcar nosso ponto de vista e ter um certo controle da leitura das imagens é fundamental para um trabalho que se pretenda documental (REBENTISCH, p.66).

As fotografias não deveriam ser somente uma “denúncia”, mas produzir uma visibilidade ao cotidiano do entorno e de dentro dos edifícios ocupados. Além do registro de gestos de apropriação do espaço urbano: pixações, cartazes, escritos nas paredes e marcas de bandeiras que vão demarcando territórios, há também a roupa pendurada nas janelas, os pequenos negócios de comida e os transeuntes das ruas. Interessava-me a habitabilidade destes espaços “abandonados”, simbolicamente erguidos no centro histórico, produtos da especulação imobiliária. E principalmente tentar entender o que significa “ocupar” numa cidade como São Paulo.

No sentido mais poético do trabalho sobre a cidade foram tomando corpo e fazendo-se visíveis as inquietações sobre a representação do tempo e do espaço. O problema temporal foi central para uma leitura sobre a cidade de São Paulo, tanto pela quantidade de camadas de significado de diversos tempos históricos, como também pelo contraste entre os discursos que lhe dão sentidos: dos ufanismos aos utópicos, que se projetam de modo otimista ao futuro, dos pessimistas aos niilistas, marcados pelo saudosismo ou pela completa perda da fé no projeto de nação. A representação espacial foi influenciada por

estas camadas simbólicas e múltiplas do espaço urbano.

O trabalho aqui apresentado é um primeiro recorte daquilo que continua a me instigar: uma imagem atual da cidade moderna, construída a partir de fragmentos que falem do presente, mas ligadas a marcas históricas e utópicas de pequenos futuros. De alguma maneira, embora considerando os contextos históricos e políticos particulares, estes conflitos e contradições são gerais das cidades modernas gerenciadas sob o poder do dinheiro, abrindo espaço para uma comparação com outras cidades. Acredito que uma questão para ser aprofundada é a comparação entre os diferentes processos de modernização e as suas narrativas referentes ao passado e ao futuro.

A pergunta *como representar a cidade* não se esgota necessariamente nas estratégias visuais pelas quais podemos registrá-la, mas também pelo quanto da sua complexidade podemos ensaiar a partir da sua relação com a narrativa: ora visual, ora textual. Embora a fotografia tenha se afastado dos seus valores fundacionais de verdade, memória e arquivo, ela ainda carrega um potencial político e ideológico que pode ser resgatado na prática documental. Esse resgate não vem desde um lugar romântico ou um apelo para uma volta de certos valores tradicionais, mas pela procura de suas particularidades como linguagem que nos permita dialogar e refletir frente a nossa crise atual.







REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES COSTA, Catarina. "Como incorporar a ambiguidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme etnográfico". IN: Barbosa, A. Et al (orgs) *Imagem-conhecimento. Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Papirus Editora, São Paulo, 2009, pp 127-143.

AUGE, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

AVANCINI, Atílio. *Atílio Avancini (coleção Artistas da USP n.15)*. São Paulo: Edusp: 2006.

_____. "A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo". IN: *Dossiê: Jornalismo e Imagem v.7 nº1*, 2011.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

BAQUE, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

BENJAMIN, Walter. "El autor como productor". IN: WALLIS Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p. 297-309.

_____. "Pequeña historia de la fotografía". IN: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.



CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.

CONCHA, José Pablo. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011.

DANTA, Richard. "La ciudad hablante". In: *Coloquio Medios Gráficos y Ciudad. Usos y alcances de la imagen en la ciudad de Montevideo*. Montevideo, UdelaR, 2013, pp. 6-13.

DEL RIO, Víctor. "La estética del documento. Revisiones del arte y la teoría. *Lápiz. Revista internacional de arte*, año XIX, 2000, nº 166, p. 55-63.

_____. "La Desactivación de la función crítica en la imagen documental". *Azafra, Revista de Fotografía*, Vol. 9, 2007, p. 83-92.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1994.

FANI, Ana, ALESSANDRI, Carlos (orgs). *Geografías de São Paulo: representação e crise da metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004.

FERNANDES JR, Rubens. "Processos de Criação na Fotografia". *FACOM* - nº 16 - 2º semestre de 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

_____. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

FOSTER, Hal. "El artista como etnógrafo". In: *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 175-207.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. "Os passos perdidos: Cidade e Mito". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 23, 1994, p. 247-261.

_____. "Ruínas modernistas". *Revista Lugar Comum* Nº 1, 1997, p. 99-115.

KOTTAK, Conrad. *Antropología Cultural*. Madrid: Mc Graw Hill, 1997.

LASSALA, Gustavo. *Pichação nao é Pixação. Uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira, 2010.

Lili. Entrevista com a pesquisadora. São Paulo. 21/11/2014.

MACHADO, Arlindo. "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas". In:_. *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros Del Rojas-UBA, 2000, p. 18-28.

MARICATO, Ermínia (et al.). *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEDEIROS, Daniel. *Ttsss...a grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: do Bispo, s/d.

MUÑOZ CUEVAS, J. "Imagen y Política: políticas de la imagen". *Centro de Estudios Visuales de Chile*. 2009. Disponível em <http://www.centroestudiosvisuales.cl> Acesso em setembro 2010.

Nelson. Entrevista com a pesquisadora. São Paulo. 30/10/2014.

OLHAGARAY, Néstor. *Del video-arte al net-art*. Santiago de Chile:LOM, 2002.



RAMOS, Diana Helene. *A guerra dos lugares*. (Dissertação de mestrado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

REBENTISCH, Juliane. "Imagen documental e imagen estética". In: FANIZADEH, Andreas MEIER, Eva-Christina (orgs.). *Chile Internacional. Arte, Existencia, Multitud*. Berlin: ID Verlag, 2005, p. 59-72.

RIBALTA, Jorge. *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

_____. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ROJAS, Sergio. *Las obras y sus relatos II*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2009.

_____. ¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index?. Disponível em: <http://www.atlasiv.cl/post/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index>. Acesso em 01/12/2014.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2013.

ROSLER, M. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

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

SAMAIN, Etienne. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. In: *Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual*. Porto Alegre: Revista Temática Trimestral, 1995.

SEKULA, Allan. "On the Invention of Photographic Meaning". In: GOLDBERG, Vicki (org.). *Photography in Print*. New York: Simon and Schuster, 1981.

_____. "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación". In: RIBALTA, Jorge. *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 153-168.

_____. *Fish story*. Dusseldorf: Richter Verlag, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. São Paulo: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA E SILVA, Wagner. *FOTO 0/ FOTO1*. (Tese doutoral inédita). Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo, 2010.

TAGG, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

WAJMAN, Gérard. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

WALL, Jeff. "Señales de Indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". In: PICAZO, Glória, RIBALTA, Jorge (eds.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 275-312.

WENDERS, Wim. "A Paisagem Urbana". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº23, 1994, p. 181-189.

YAÑEZ TAPIA, Guillermo. "El extravío del objeto: fotografía e imagen digital". *Centro de Estudios Visuales de Chile*. 2009. Disponível em <http://www.centroestudiosvisuales.cl> Acesso em setembro 2010.

ZOCCHIO, Marcelo. *REPAISAGEM*. São Paulo. São Paulo: edição de autor, 2012.

Referencias na internet

<http://centroocupado.com>

www.edificiosabandonados.com.br

