

A FOTOGRAFIA DA “NEW TOPOGRAPHICS”

<https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.081-102>

Marcos Faccioli Gabriel¹

Resumo: Em 1975 uma exposição de jovens fotógrafos desatou uma revolução no gênero da foto paisagística nos Estados Unidos cujo público passava, então, a se interessar pelo *kitsch* industrial e pela urbanização orientada ao automóvel – a qual organizava desde os subúrbios residenciais até os cassinos de Las Vegas. Para captar esse panorama de banalidade e interminável mesmice aqueles jovens desenvolveram enquadramentos e profundidade de campo de máxima objetividade. Ao longo das décadas seguintes aquela sensibilidade ultrapassou as fronteiras norte-americanas para passar da captação do mau gosto moderno a imagens objetivas do panorama global de natureza alterada pela atividade humana.

Palavras-Chave: Fotografia paisagística. Estética da fotografia. Artes plásticas contemporâneas. Questão ambiental.

NEW TOPOGRAPHICS PHOTOGRAPHY

Abstract: In 1975 an exhibition of young photographers unleashed a revolution in the genre landscape photography in the US whose public started to take interest in images from industrial kitsch and from automobile oriented urbanization. These new themes were the pushing forces to give shape to a continuum that spanned from residential suburbs up to Las Vegas casinos. To capture this panorama of endless banality and sameness these young artists developed angles, framings and depths of field of the utmost objectivity. Throughout the following decades however that sensibility spread past the American borders and grew its interests beyond American bad taste to include images from the global whelm of man altered landscape which now takes almost the whole of the planet.

Keywords: Landscape photography. Photography aesthetics. Contemporary visual arts. Environmental issue.

¹ Doutor em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP) em 2017 com a tese “Mário Pedrosa e a Arquitetura Brasileira: autonomia e síntese das artes”. Docente na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente. orcid 0000-0002-0802-0896. Email: m.gbr@uol.com.br/marcos.gabriel@unesp.br. Lattes <http://lattes.cnpq.br/3455055856847252>.

Marcos Faccioli Gabriel has got his doctoral degree at Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo in 2017 with the thesis “Mário Pedrosa and Brazilian Architecture: authonomy and synthesis of arts”. Teaches in Universidade Estadual Paulista (UNESP), at the Planning, Urbanism and Environment Department. Email: m.gbr@uol.com.br/marcos.gabriel@unesp.br, Lattes <http://lattes.cnpq.br/3455055856847252>.

Doctor en Arquitectura por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad del Estado de São Paulo (FAUUSP) em 2017 com la tesis “Mário Pedrosa y la Arquitectura Brasileña: autonomia y síntesis de las artes”. Profesor dela Universidad Estadual Paulista (UNESP), Departamento de Planificación, Urbanismo y Medio Ambiente. Correo electrónico: m.gbr@uol.com.br/marcos.gabriel@unesp.br, Lattes <http://lattes.cnpq.br/3455055856847252>.

FOTOGRAFIA DE LA “NEW TOPOGRAPHICS”

Resumen: En 1975, una exposición de jóvenes fotógrafos desató una revolución en el género fotográfico de paisajes en los Estados Unidos, donde el público se interesó por el kitsch industrial y la urbanización orientada al automóvil, que se extendía desde los hogares de los suburbios hasta los casinos de Las Vegas. Para capturar este panorama de banalidad y una interminable igualdad, estos jóvenes desarrollaron marcos y profundidad de campo de máxima objetividad. En las próximas décadas, esa sensibilidad ha superado las fronteras de los Estados Unidos para pasar de la captura del mal gusto moderno a imágenes objetivas de la naturaleza alterada por la actividad humana globalmente.

Palabras Clave: Fotografía de paisaje. Estética de la fotografía. Artes plásticas contemporáneas. Questión ambiental.

AS FORMAS E OS TEMAS DA “NEW TOPOGRAPHICS”

Em 1975 teve lugar na Eastman House em Rochester, estado de New York, a exposição fotográfica intitulada “*New Topographics*”, reunindo Stephen Shore (1947), Robert Adams (1947), Nicholas Nixon (1947), Joe Deal (1947-2010), John Schott (1944), Lewis Baltz (1945-2014), Frank Gohlke (1942), Henry Wessel Jr. (1942-2018) e o casal alemão Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1931). A crítica aponta esta exposição como marco de uma redefinição do gênero “fotografia paisagística” nos Estados Unidos (HIGBEE, 2013, p.19-20). Nas palavras do seu curador William Jenkins, o título “*New Topographics*”² significava uma descrição do lugar, tentando ao máximo evitar opiniões e juízos, ou seja, a busca de uma objetividade que considerava necessária a uma fotografia que fosse documental, mas não no sentido jornalístico ou científico. Documental, neste contexto, significava a suspensão do discurso *kitsch* com que uma crítica comprometida incensava a foto paisagística de Ansel Adams com expressões como a “mãe natureza” e “pela causa da conservação natural” e em prol da manutenção dos mitos que cercavam a paisagem do oeste americano, que resistiam passado há muito o tempo da colonização (HIGBEE, op cit., p.22).

²A expressão inglesa “*topographics*” significa não somente o que entendemos por topografia, mas uma descrição de trechos da superfície da terra ou paisagem em geral. Por esse motivo mantivemos a grafia original de “*New Topographics*”.

Figura 01 - “Winterstorm, Yosemite National Park”, 1937. Ansel Adams.



Fonte: <https://www.nytimes.com/2019/01/17/arts/design/national-parks-ansel-adams-photography.html>. Acesso em 16, jun. 2019.

A fotografia de Adams coloca importantes questões em cotejo com os trabalhos que viriam a ser desenvolvidos pelos jovens da New Topographics. Suas imagens com frequência apresentavam um mito de natureza todo-poderosa, eram fotos de paisagens remotas e de parques onde o aspecto da terra selvagem resistia insularmente, o que já abria uma contradição, aquela entre a natureza todo-poderosa e superior a tudo que o homem pudesse fazer e o seu insulamento em meio à condição generalizada da atividade humana transformadora do ambiente de infinitos modos. Sua concepção de natureza parece-nos anterior à revolução industrial ou reativa a esta quando em seus primórdios, como com o sublime e o pitoresco. Sua imagem do Vale de Yosemite (Figura 01) apresenta a natureza como uma substância que subjaz a todas as suas manifestações atmosféricas, minerais e a cobertura vegetal da terra. A variedade pictórica advém da passagem do atmosférico à rocha e desta de volta à primeira, sendo este jogo o arcabouço do lugar no qual a vegetação introduz uma variedade extra ao espetáculo da topografia.

Esta solidariedade se estendia às construções humanas, como nas fotografias da famosa capela do rancho de Taos, obra de missionários espanhóis em tempos coloniais no Novo México; aqui, a construção de terra mostrava o possível retorno da obra ao solo circundante. Apesar disso, suas fotos apresentavam em geral a natureza e o mundo humano como universos a parte. A foto “Trabalhadores rurais e o Monte Williamson, campo de concentração de Manzanar, Califórnia”, 1943 (Figura 02), além do conteúdo sensível de um campo de concentração para cidadãos americanos de origem japonesa durante a II Guerra Mundial, mostra no primeiro plano a terra serialmente arada e os trabalhadores (forçados) como homens em série. À média profundidade uma estrada retilínea percorrida por um caminhão como que demarca os dois universos. Ao fundo, a natureza grandiosa e intocada, um trecho de semideserto e as poderosas montanhas.

Figura 02 - “Trabalhadores rurais e o Monte Williamson, campo de concentração de Manzanar, Califórnia”, 1943. Ansel Adams.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ansel_Adams_-_Farm_workers_and_Mt._Williamson.jpg

Mesmo o tom de celebração da natureza, ora sublime, ora pitoresca, próprio da fotografia de Adams, não deixava de notar vez ou outra que pudesse haver algo de essencialmente comum entre os dois universos, o natural e o humano. O fluir e o remoinho das águas de um riacho (Figura 04), visível numa porção estagnante em suas margens pelos flocos de espuma da torrente, revelam visualmente a analogia com o fluir do tráfego urbano numa grande cidade americana (Figura 03).

A literatura (CHENG, 2011, p.151-162) nos informa da imensa influência dos arquitetos Venturi, Izenour e Scott Brown e seu livro “Aprendendo com Las Vegas” (VENTURI; IZENOUR; SCOTT BROWN, 1978) sobre aqueles fotógrafos. Esta obra propunha aos arquitetos, mas não só a eles, um olhar sobre cidades e subúrbios americanos dos anos de 1960 e 70 com a suspensão do juízo e de opiniões a respeito do que lhes parecia se constituir como uma tradição ou estilo vernacular comercial orientado ao olhar do motorista através da imensa infraestrutura rodoviária daquele país. Este estilo vernacular comercial – que organizava desde motéis e postos de serviço até os cassinos de Las Vegas, passando pelos imensos subúrbios residenciais – constituiria uma verdadeira tradição porque dotado de comunicabilidade universal e já estruturado pelo comércio e indústria para a reprodução técnica ilimitada, bastando que o mundo da cultura soubesse vê-lo. A arquitetura moderna, argumentavam, já depauperada de talentos, permanecia atada ao espaço como seu único traço expressivo ao modo da teoria formalista de Giedion³, enquanto o mundo lá fora já havia constituído seu estilo, gostassem dele ou não. Assim, as edificações daquele mundo que surgia combinavam simplicidade e reprodutibilidade industrial com a ornamentação descartável aplicada como uma pele barata reciclável.

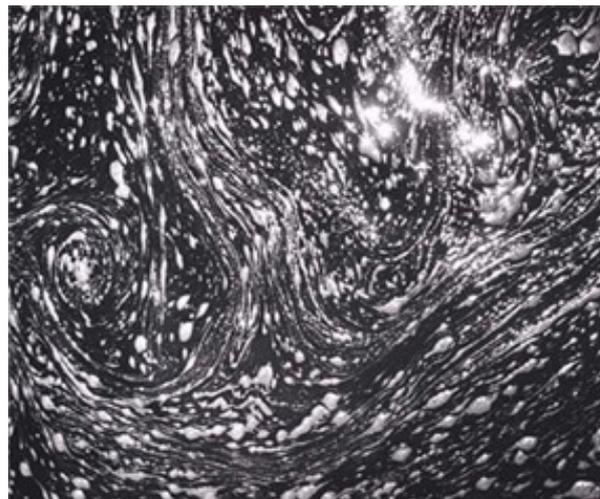
³O subtítulo da grande obra deste autor, “Espaço, Tempo e Arquitetura”, era justamente “O desenvolvimento de uma nova tradição”. Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1939 e difundiu uma concepção de arquitetura moderna mais afeita às posições de Le Corbusier. Cf. GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura**: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Figura 03- Interchange, Los Angeles Freeway, 1967.
Ansel Adams.



Fonte:
<https://br.pinterest.com/pin/256212666270646237/>

Figura 04- Foam, Merced River, Yosemite Valley,
California, 1951 -2. Ansel Adams



Fonte:
<https://br.pinterest.com/pin/256212666270646237/>

John Schott fotografava o que aqueles arquitetos chamariam de “galpões decorados” ou, alternativamente, “patos”⁴, como em “*Route 66 motels*” (Figura 05): eram os postos de serviço e os hotéis. Sobretudo, suas fotos só mostravam coisas, nenhum personagem que introduzisse drama e narrativa, que desfizesse aquela objetividade que buscou se desfazer do juízo. Robert Adams mostrava aqueles subúrbios à beira do deserto do Colorado (Figura 06), as casas industrializadas e sua vestimenta decorativa para alguma individualização, bem como bairros de *trailers*. Henry Wessel Jr. apresentava as mesmas casas e seus jardins de frente com arbustos aparados como pompons a exemplo dos jardins barrocos (Figura 07).

⁴ “Galpões decorados” e “patos” eram as expressões com que Venturi, Izenour, e Scott Brown já citados nomeavam respectivamente uma arquitetura que compreendia e aceitava a necessidade de produzir estruturas econômicas e tão *standard* quanto possível, recobertas por ornamentação dirigida, com ironia, ao vernacular comercial. “Patos”, por seu turno, em referência a um quiosque encontrado numa beira de estrada que portava a forma escultórica de um pato, designava a arquitetura moderna quando espaço, estrutura e programa eram distorcidos por uma forma simbólica global em geral mal articulada.

Figura 05 - “Route 66 motels”, 1975. John Schott.



Fonte: <https://www.abebooks.fr/edition-originale-signee/Library-John-Schott-Route-Special-Limited/12793611057/bd>. Acesso em 16 jun. 2019.

Figura 06 - “Tract House VI”, Westminster, Colorado, 1974. Robert Adams.



Fonte: <https://journals.openedition.org/transatlantica/7218>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 07 – “Sem título”, Yuma, Arizona, 1968. Henry Wessel Jr.



Fonte: <https://www.moma.org/artists/6317>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Mas além desses temas tão afeitos ao discurso de Venturi, Izenour e Scott Brown, surgiam outros que tiveram um desenvolvimento muito profícuo. Trata-se de vistas daqueles bairros, como em “*Untitled view – Albuquerque*” (1974) de Joe Deal (Figura 08), em que só há um plano ao qual é assimilada a superfície da terra, com os elementos naturais, as ruas recém-abertas e as casas. Todos os elementos dispostos nesse plano não bastam para individualizar estruturas fortes, porém formam, em vez disso, como que um contínuo, como nas *drip-paintings* de Pollock. As vistas de centros urbanos de Nicholas Nixon, como “*Southeast View of the Fenway Area*”, Boston, 1975 (Figura 09), eram fotos da massa de prédios e de obras de infraestrutura tiradas a olho de pássaro e com profundidade de campo ilimitada em toda extensão em profundidade. A superfície da terra até o horizonte, a 2/3 da altura, mostrava aquele mesmo contínuo em que nenhuma forma se destacava e predominava sobre as outras.

Figura 08 – “*Untitled view – Albuquerque*”, 1974. Joe Deal.



Fonte: <http://photography-now.com/artist/joe-deal>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 09 - “Southeast View of the Fenway Area”. Boston, 1975. Nicholas Nixon.



Fonte: <https://sbeldenblog.wordpress.com/2014/09/09/nicholas-nixon-new-topographics/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Lewis Baltz em “Palo Alto” (Figura 10) mostrava uma vista rigorosamente frontal da parede de uma casa ou construção comercial de absoluta praticidade e reprodutibilidade, a qual ocupa quase que toda a foto exceto uma estreita margem do plano do chão no rodapé da foto. Só se destacam um aparelho de ar condicionado, uma tábua clara sobre o piso escuro e uma porta na parede, que havia sido tapada, o que deixou apenas uma fissura na parede que a denuncia, caso contrário a porta nem seria notada. A argamassa desempenada e o desenho vestigial da porta conferem aquele aspecto entre tátil e vaporoso que encontramos em pinturas minimalistas como as de Robert Ryman. A frontalidade congelada e o minimalismo simulam a visão de um olho sobre-humano, como uma visão metafísica, a qual é contrastada bruscamente com a vulgaridade de uma parede dos fundos e seus penduricalhos.

Figura 10 – “Palo Alto”, da série “*The Prototype Works*”, 1973. Lewis Baltz.



Fonte: <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/139360>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Em “*East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner*”, Tustin, 1974, (Figura 07) Baltz apresentava uma vista frontal de um galpão industrializado com cobertura plana e sem aberturas. Esse objeto não ocupa o primeiro plano, mas está no fundo bem recuado. No primeiro plano só a sarjeta da rua e a frente de um capinzal que se estende em profundidade até o galpão. A imagem é minimalista, com o galpão desenhando duas faixas estreitas e absolutamente planas na meia altura por sobre o horizonte, mas que, não ocupando toda a largura da foto, deixa cantos por onde se entrevê o contínuo não se sabe se urbano ou rural. Acima de tudo há alternância entre ar metafísico e vulgaridade e, o que só aumenta e realça a distância que a objetividade requer.

Figura 11 - “*East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner*”, Tustin, 1974. Lewis Baltz.



Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/lewis-baltz>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 12 – “*Church Street and Second Street*”, Easton, 1974. Stephen Shore



Fonte: <https://newrepublic.com/article/115243/stephen-shore-photography-american-surfaces-uncommon-places>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Stephen Shore era o único a expor fotos coloridas em 1975. Em “*Church Street and Second Street*”, Easton, 1974 (Figura 12) mostra uma vista pela diagonal de uma esquina entre duas ruas largas. No entanto, três postes, uma árvore e um marco de pedra sobre a calçada em primeiro plano delimitam dois planos verticais estritamente paralelos ao plano da fotografia. Transeuntes, fachadas de prédios desgastadas e cobertas por lambris, carros num estacionamento e sinalização de trânsito compõem a cena de banalidade indistinta, mas os planos paralelos à foto que os postes demarcam dão à imagem aquele ar de mistério ou de vida suspensa, apesar de que aqui tudo seja da ordem da vulgaridade comercial da *main street* das cidades norte-americanas. Há também um personagem humano quase no primeiro plano de costas, não sabemos se irônico ou misterioso, ou ambos.

Bernd e Hilla Becher, o casal de fotógrafos alemães, comparecia com o tipo de “documentação” industrial que os consagrou, documentação ao modo de William Jenkins, é claro. Essa prática da documentação mostra sempre séries de fotos de construções industriais ou séries de vistas em 360° de uma mesma construção, invariavelmente em preto e branco e com enquadramentos de extrema precisão. É o que se dava na exposição de 1975 com “*Harry E. Colliery Coal Breaker*”, Wilkes Barre, Pennsylvania, 1974 (Figura 13) composta por fotos de um moinho de carvão mineral para siderurgia. De modo geral o trabalho desses fotógrafos fazia colidir aquele aspecto “metafísico”, como se se tratasse de uma visão sobre-humana, com a visão de máquinas enormes, desgastadas e sujas, pelo que, toda sugestão utópica que o maquinismo já teve, se desfazia.

Figura 13 – “*Harry E. Colliery Coal Breaker*”, Wilkes Barre, Pennsylvania, 1974. Bernd e Hilla Becher.



Fonte: <http://photography-now.com/artist/bernd-hilla-becher>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Frank Gohlke, em fotos como “*Grain Elevators, Minneapolis*”, de 1973 (Figura 14), tratava da infraestrutura da armazenagem de cereais, ou seja, os silos enormes construídos ao longo de rodovias e de ferrovias, em ambientes suburbanos ou em ajuntamentos industriais. As fotos mostram coisas construídas à escala gigantesca ou apenas suburbana, afetadas pelo desgaste e pela ausência de usuários. Há um certo ar de abandono não muito distante da metafísica de De Chirico. Em “*Grain Elevator, Kinsley*”, Kansas (Figura 15) uma situação similar conduz a rimas visuais entre a cruz ferroviária em primeiro plano e o silo em plano bem mais recuado, pelo que não há uma profundidade de campo definida, ou seja, tudo está em foco, o que dá lugar a uma representação ambiental ilimitada em profundidade.

A esta altura deste reconhecimento da exposição de 1975, já podemos afirmar que a “*New Topographics*”, através de seus temas, de suas abordagens e de sua objetividade, dava prosseguimento a uma operação básica da arte moderna que consiste em descobrir e criar belezas inéditas a partir da incorporação do banal, do vulgar, do informe, do feio e não artístico. Assim, temas fotográficos antes considerados sem interesse adquiriram relevo, bem como novos modos de enquadramento e novos ângulos foram desenvolvidos. Sobretudo, a ausência de personagens humanos afastou a narrativa

centrada em mostrar figura contra fundo, o que tornou ilimitada a profundidade de campo e fez da composição fotográfica algo semelhante ao *all over* da pintura expressionista abstrata. Estas definições formais, ao que nos parece profundamente enraizadas na arte contemporânea norte-americana, iam se consolidando após a exposição de 1975 através dos percursos individuais dos fotógrafos e orientavam suas pesquisas para um sentido universalista já muito distante da mitologia nacional que envolvia a fotografia paisagística norte-americana tradicional. O crescimento dos movimentos ambientalistas dentro e fora dos EUA faria o interesse por essa modalidade de fotografia se expandir e se politizar.

Figura 14 – “*Grain Elevators, Minneapolis*”, Series I, 1973. Frank Gohlke.



Fonte: <http://www.howardgreenberg.com/exhibitions/frank-gohlke-grain-elevators?view=slider#8r>. Acesso em: 16 jun. 2019.

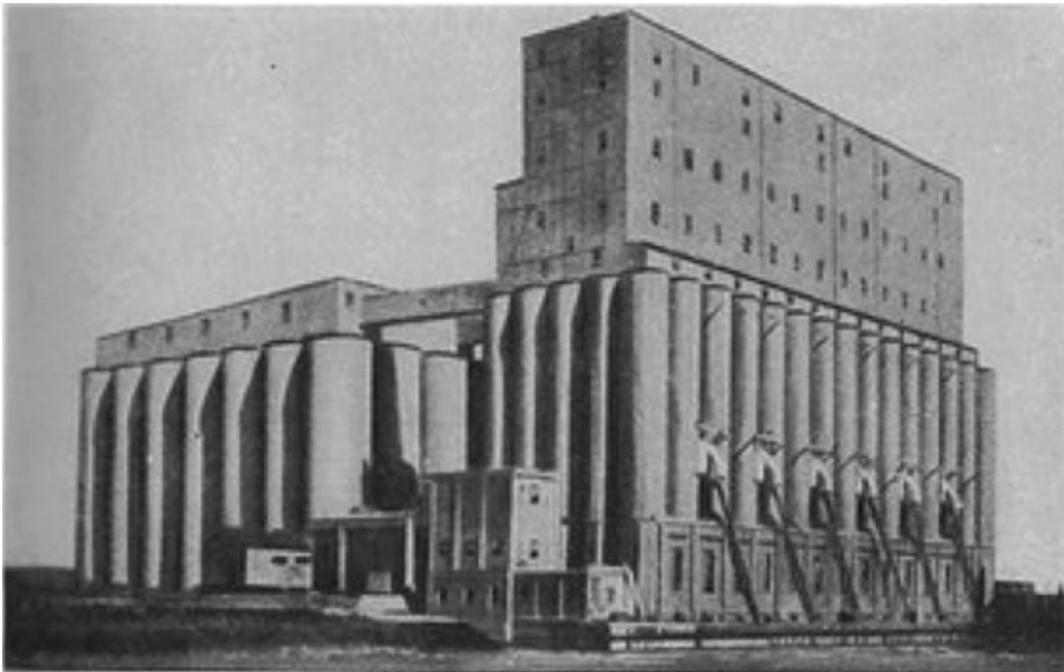
Figura 15 – “*Grain Elevator, Kinsley*”, Kansas, 1974. Frank Gohlke.



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/48251?artist_id=2207&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 16 jun. 2019.

Estas operações reiteradas da arte moderna exibem já um sentido que se desloca no tempo até a completa inversão. Por exemplo, os silos fotografados por Frank Gohlke – apresentados anteriormente (Figura 14) com seu desgaste e abandono, de modo tão “objetivo” – distavam já uma enormidade do modo como esses mesmos temas haviam sido fotografados em inícios do séc. XX para catálogos comerciais dos quais foram extraídas imagens usadas por arquitetos como Le Corbusier (Figura 16) e Walter Gropius, como prenúncios de uma era de tecnificação total do ambiente numa chave positiva, otimista mesmo, e como exemplos pelos quais os arquitetos poderiam guiar-se pelos caminhos do funcionalismo. A foto de Gohlke, por comparação, é um índice do quanto já nos afastamos da sensibilidade e das expectativas do movimento moderno em arquitetura e na arte. A oportunidade da “*New Topographics*” para o pensamento da arquitetura é mostrar que talvez o que, do ponto de vista da arquitetura, poderia ser visto como puramente negativo, erro, falha ou insuficiência da ação humana orientada à racionalização do mundo, possa ter um sentido e responder a determinantes reais ainda que não configuráveis pelo projeto.

Figura 16- Ilustração do livro “Por uma arquitetura” de Le Corbusier, 1925.



Fonte: LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.14.

Após a exposição de 1975, os temas, os enquadramentos e a profundidade de campo destes fotografos, se desenvolvem como a ampliar o repertório já estabelecido. Lewis Baltz vai dos vulgares subúrbios industriais para aqueles arrabaldes mais distantes onde terra, descartes de lixo e entulho encontram córregos poluídos, terras de ninguém enfim, as quais, contudo, são bastante “funcionais” à civilização moderna. Os enquadramentos são de dois planos, horizontal e vertical, com horizonte a meia altura, ou quase que um só plano: o do chão. Estes enquadramentos frontais de Baltz e de Gohlke (Figuras 17 e 18), entre outros, tendem a assimilar os objetos aos planos horizontal e vertical, uma simplificação do tipo que se dava em certas pinturas de Mark Rothko (Figura 19). Assim, o desenvolvimento da “*New Topographics*” conduziu a produção contemporânea a estruturas formais, ora mais planas, ora mais tridimensionais, que parecem repelir ações definidoras e uma Gestalt tão forte quanto se via na arte moderna mais antiga, o que parece apequenar os objetos, as formas e os contrastes em favor de padrões mais ou menos homogêneos compostos, paradoxalmente, das coisas e materiais mais heterogêneos.

Figura 17 - Da série “*Candlestick Point*”, 1982. Lewis Baltz.



Fonte: <https://www.pinterest.ca/pin/688065649291778103/?lp=true> Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 18 – “*Marsh fire (I), Bolivar Peninsula*”, Texas, 1978. Frank Gohlke.



Fonte: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Gohlke%2C+Frank&record=7> Acesso em: 16 jun. 2019.

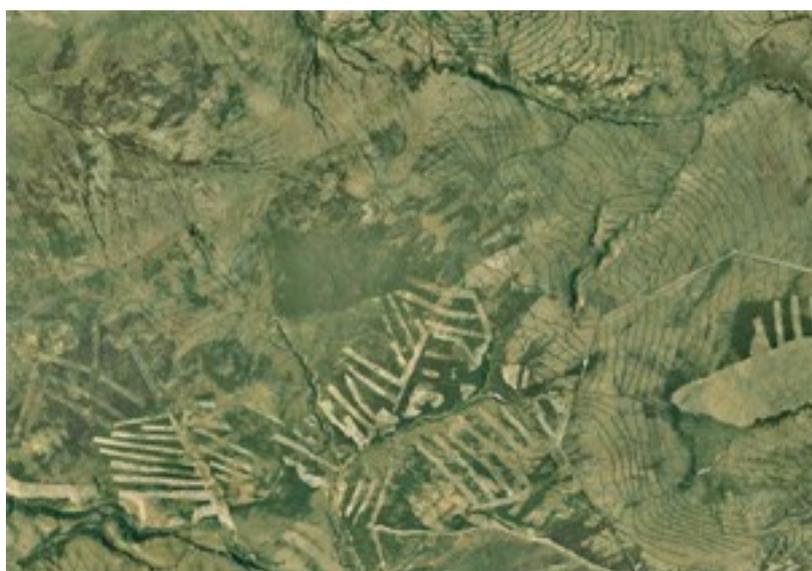
Figura 19 - “Sem Título”, 1969, acrílico s/ papel, 153,4x122,7 cm. Marc Rothko.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-untitled-t04149>. Acesso em: 16 jun. 2019.

De acordo com estes últimos traços formais, algumas imagens fotográficas resultam de padrões e cores simplesmente recortados pelo enquadramento da superfície contínua da terra, abordada com a característica objetividade. Tornaram-se motivos frequentes, por exemplo, aero-fotos que mostram tanto as feições naturais, quanto aquelas impostas pela atividade humana sobre porções de território. Fotógrafos como David Maisel (1961) (Figura 20), Emmet Gowin (1941), Edward Burtynsky (1955) e Alex MacLean (1947), entre outros, têm tornado visíveis padrões que emergem dessa superposição, como crateras de mineração ou gigantescos acúmulos de detritos industriais em meio a desertos ou outras paisagens naturais. Os próprios desastres naturais, a exemplo da região devastada pelo vulcão Mount St. Helens, Washington, pela objetiva de fotógrafos como Frank Gohlke (Figura 21), assumem aspecto muito semelhante aos desastres provocados pela atividade humana.

Figura 20 – “*Drainage and peat burns*”. David Maisel.



Fonte: <http://struangray.com/twiglog/2009/05/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 21 - Floresta derrubada perto de Elk Rock, a noroeste do vulcão Mount St. Helens, Washington, 1981. Frank Gohlke.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/109>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Estes temas frequentemente trazem consigo vistas do alto para a superfície da terra ou fotos aéreas e de satélite, as quais tendem a assimilar a superfície topográfica ao plano da imagem. Esta operação não deixa de mostrar certa analogia com os procedimentos das artes plásticas modernas contemporâneas à “*New Topographics*”. É o que se dá com a pintura cuja imagem está assimilada à superfície literal da tela, como nas célebres bandeiras e alvos de Jasper Johns (1930) ou, ainda, em suas pinturas *all over* com padrões de hachuras (Figura 18).

Figura 22 – “*The Barber's Tree*”, 1976, oil on canvas and wax. Jasper Johns.



Fonte: http://www.chinadaily.com.cn/life/2013-09/02/content_16938061_7.htm. Acesso em: 16 jun. 2019.

As aero-fotos têm mostrado, também, imagens de loteamentos e outras intervenções cujas linhas e padrões só seriam antes visíveis parcialmente por meio dos desenhos de urbanismo e de engenharia (Figura 23). Estas imagens aparecem, agora, dotadas da concretude visual da fotografia em que padrões de cor e forma se mostram na repetição de edificações e de dispositivos vários.

Figura 23 – “Dense trailer park with cul-de-sacs”, 1994. Alex Mac Lean.



Fonte: <https://alex-maclean.tumblr.com/post/129662546082/sailing-italy-2005-alex-s-maclean-landslides>. Acesso em: 16 jun. 2019.

A escala de atividades como a mineração e as conseqüentes terras arrasadas pela exploração ou simplesmente pelo acúmulo de descartes, aparece tanto na aero-foto, quanto em vistas frontais (Figuras 24, 25 e 26) sem que se lhes possa ver o fim ou o limite. Alguns fotógrafos descobriram o desencantamento de paisagens que poderiam encarnar a sublime natureza não fossem elas invadidas por lixo, sucata ou por instalações de comércio e de consumo, tal como aparecem nas Figuras 27 e 28, as duas últimas já mencionadas.

Desde a exposição de 1975, a “*New Topographics*” captava a banalidade urbana, suburbana ou rural, ou seja, um certo mau-gosto que afeta toda paisagem tocada pelo homem e pelo consumo. Agora, emerge por toda parte uma “terra de ninguém”, marcada pelo anonimato, pela uniformidade não intencional e também pela ausência de cuidado, pela acumulação automática de camadas superpostas de sinalização publicitária e infraestrutura, sem falar de sucata de tudo o que vai sendo descartado à escala já planetária.

Figura 24 – “*Aeration pond, toxic water treatment facility*”, Arkansas, 1989. Emmet Gowin.



Fonte: <http://whitney.org/collection/emmetgowin>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 25 – “*Otter Juan Coronet Mine #1*”, Kalgoorlie, Western Australia, 2007. Edward Burtynsky.



Fonte: <https://artblart.com/tag/mining/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 26 – “Pátio de aviões B-52 desativados”, Tuscon, Arizona, 2012. Alex MacLean.



Fonte: <https://www.artsy.net/artist/alex-maclean>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 27 – “Pilhas de pneus em Oxford nº8”, Westley, California, 1999. Edward Burtynsky.



Fonte: <http://utdhiltonphotofall06.blogspot.com/2006/10/chapter-3-deadpan-edward-burtynsky.html>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Figura 28 – “Depósito de sucata junto a um rio”, Southeastern New Hampshire, 1991. Alex MacLean.



Fonte: <https://www.itsnicethat.com/articles/caroline-walls-art-140619>. Acesso em: 16 jun. 2019.

O SENTIDO QUE A “NEW TOPOGRAPHICS” SUGERE

Com frequência ao se discutir arte e cultura contemporâneas surge a questão moderno ou pós-moderno. O sociólogo britânico Anthony Giddens (1938) (GIDDENS, 1991), por exemplo, defende a tese de que estejamos numa modernidade radicalizada e reserva o termo “pós-moderno” para o que ele chama em geral de reflexividade, em sua presença particular no campo da modernidade artística, ou o uso das conquistas da arte moderna para criticá-la e refazê-la. Nos parece, consoante, que a “*New Topographics*” sugere pensar a continuidade da modernidade enquanto condição de nossa época. Para prosseguir neste caminho precisamos ter algum conceito de modernidade e, neste sentido, recorreremos à pensadora Hannah Arendt (1906-1975) em sua obra *A condição humana* de 1958 (1999), cujo conceito de modernidade não nos parece que tenha sido abalado com as transformações recentes como aquelas captadas pela “*New Topographics*”, muito pelo contrário. Além disso, é um conceito puramente contemplativo, sem pretensões a orientar a ação humana.

Esta obra pode, sem muito rigor, ser lida como uma antropologia filosófica na qual apresenta-se uma típica das possibilidades humanas pensadas numa chave existencial, ou seja, em que o homem é um ser que tem seu próprio ser como questão. Esta antropologia é algo como a história categorial da constituição e da desconstituição da mundanidade e do mundo. Este último conceito, designa a cadeia referencial em que se dá a existência humana, cadeia de todas as coisas, seres e outras existências humanas que vêm ao encontro no mundo. O caráter do mundo se altera no tempo, sendo cada época histórica caracterizada por um diferente arranjo das categorias que são o *animal laborans*, a *vita contemplativa* e a *vita activa*, esta última comportando as dimensões do *homo faber* e da ação. Esta típica foi moldada à antiguidade helênica: o escravo como *animal laborans*; o artesão e o mercador como o *homo faber*; os homens livres, como formadores da vontade comum na pluralidade dos agentes pela palavra, e seu desejo de imortalidade do nome e de visibilidade no mundo. Por fim, o filósofo como a *vita contemplativa*, como o homem livre que dá as costas aos negócios humanos pela compreensão contemplativa.

A temporalidade do *animal laborans*, desde o selvagem até o escravo, era cada dia igual a todos os outros, não se destacando nem passado nem futuro, não se constituindo uma história. Era o envolvimento total com os meios de subsistência que eram consumidos tão logo obtidos, não havendo um excedente que sustentasse outra atividade que não “da mão para a boca”. Não havendo uma estrutura articulada do tempo, não era possível conceber coisas duráveis para o uso e que estabilizassem um mundo frente à voragem contínua do tempo.

O *homo faber* é o produtor do artifício humano, dos utensílios às cidades, ou seja, da totalidade dos objetos de uso e de alguma duração que estabilizam o mundo e permitem que o tempo se articule e que haja uma história. Sua mundanidade ou esfera pública era, contudo, limitada pelas atividades produtivas e pelas trocas. A ação propriamente surge com a classe dos homens livres cuja propriedade familiar, inclusive escravos, os livrava da labuta e de ocupações exclusivas com as trocas econômicas. Estes eram os homens que, ambiciosos pela imortalidade do nome em meio à pluralidade de seus, desempenhavam pela palavra a política e faziam história, esta que é uma emanção das ações humanas que as propaga no tempo como um processo de causalidade até que este seja interrompido por outras ações que instaurem novo processo e novo curso de atividades que reconfigurem o mundo e a relação à transcendência. A contemplação do filósofo ocupava-se de uma secularização da religião capaz de pensar o mundo e o homem em termos de imanência e transcendência.

Ao compor seu conceito de modernidade, Arendt (1999) parece seguir, pelo menos até certo ponto, a concepção de seu mestre Martin Heidegger, da modernidade como “era da técnica”, em que tudo o que vem ao encontro no mundo o faz como “estoque de reserva de energia”. Se assim entendermos, tudo o que vem ao encontro na modernidade são meios de asseguarção da dimensão animal da vida humana, o *animal laborans*.

Desde o início da modernidade, no que os séculos XVI e XVII foram decisivos, tem havido deslocamentos das possibilidades existenciais do homem de modo que na modernidade madura em que já vivia o séc. XX, consolidou-se o predomínio do *animal laborans* no caráter do mundo, o mundo sendo colonizado pela dimensão espécie animal do homem. Não por acaso, o caráter sistêmico da concorrência e das uniões de interesses em blocos antagônicos em todas as esferas da atividade humana, dão uma boa amostra desse caráter de espécie animal. Note-se que estes resultados foram obtidos pela reflexão filosófica e não pela economia política, para a qual a filosofia talvez possa dar uma base mais originária e universal. Vivemos a ruptura de todos os mundos culturais nesta modernidade em que tudo o que vem ao encontro o faz como estoque de reserva de energia, mundo que se relaciona com a Terra pela exploração e transformação generalizados. A Terra parece, aos poucos, ir sendo transformada no que na constituição do que Arendt chamou de prótese tecnológica protetora da mais indefesa das espécies, algo como uma carapaça protetora global.

Entre as origens da modernidade, a autora notava que o evento de maior alcance parecia-lhe ter sido aquele que se deu fora da visibilidade do mundo, por assim dizer. A invenção do telescópio e as primeiras observações através deste instrumento científico por Galileu estabeleceram a prova de que a Terra é um astro como os outros planetas, os quais orbitam ao redor do Sol num universo descentrado. O instrumento científico permitia observar aquilo que a percepção sensível não revelava, sobrevivendo uma dúvida agonizante sobre as possibilidades de o homem conhecer a verdade.

Os experimentos de Galileu com a queda dos corpos e a formalização por Newton da gravitação universal criaram a moderna ciência matemática da natureza, onde a verdade do saber é o que o homem põe nas coisas, ou as condições segundo as quais obriga a natureza a que se mostre no experimento. Se o homem perdeu a confiança em conhecer o mundo pela experiência, pela contemplação e pela sociabilidade, ganhou a certeza que os experimentos conferem às criações de sua mente. A alienação do mundo veio acompanhada pelo desenvolvimento da subjetividade para a qual tudo o mais são objetos que se lhe opõe. A industrialização desenvolveu a confiança na fabricação apoiada na ciência, a tecnologia enfim, um poder que inspirou o antigo sonho de substituir a incerteza e a imprevisibilidade da política pela fabricação e por seus procedimentos bem testados. Assim, a história passou a ser concebida nos moldes da tecnologia e torna-se uma ciência a ter suas leis de desenvolvimento imanente, cujo conhecimento pretendeu-se que instrumentasse a política e o governo.

Esse movimento da subjetividade fez-se sentir, como assinalava a autora, no surpreendente desenvolvimento da arte na modernidade contra os prognósticos de sua morte. A autonomia das artes ao romper com as amarras da tradição e da norma do estilo instaurou um percurso que se move por inversões de valores: profundidade - plano; cor local - campo luminoso ou cromático; solidez dos objetos - decomposição das formas; dar as costas à tradição - fascinar-se com as artes primitivas e não ocidentais; afastar-se da aparência naturalista - buscar a deformação expressiva; a tela como campo visual - a tela como arena de ação; sublimação da matéria - materialidade ostensiva; o belo é feio e o feio é belo. Estes pares de valores inversos nos permitem ver quanto a “*New Topographics*”, nos procedimentos formais e nas escolhas temáticas que destacamos, se encontra sob o arco da modernidade artística.

A alienação do mundo em que opera a ciência faz com que tenda a se constituir um “ponto arquimediano” de observação fora da Terra, um ponto independente de qualquer centralidade, fora da condição em que o homem surgiu e tem existido. Essa posição da ciência tornou o homem na modernidade capaz não apenas de exploração generalizada de todos os continentes como também de desencadear processos naturais que não se dariam espontaneamente na Terra, como a fissão e a fusão nucleares, como as transformações da petroquímica e tudo o mais. Com tais tecnologias, entende-se que a fabricação tenha assumido a imprevisibilidade que antes era própria da ação, imprevisibilidade da qual já estamos recebendo a conta a pagar. Mesmo formas de energia de aspecto tão menos ofensivo como a energia hidroelétrica ou os vastos campos de energia eólica podem guardar-nos

algumas surpresas desagradáveis. Mas a marcha da modernidade, a “era da técnica”, não dá sinais de refrear e aguardamos ansiosos que invenções tão espetaculares, ainda em elaboração, quanto o reator de fusão e o computador quântico finalmente se realizem.

A concepção de modernidade que Hannah Arendt nos apresenta é indissociável de uma natureza transformada ou, numa chave otimista como em Giddens (1991), de um ambiente totalmente criado. Este ambiente sendo criado no movimento da espécie humana pela blindagem de sua sobrevivência já exibe traços mais que sugestivos de sua realidade, como toda a violência, as desigualdades e a perturbação geral dos equilíbrios naturais. Como tudo que tem caráter biológico, esse ambiente tem, lado a lado, seus espaços bem cuidados e muita fealdade espalhada, mau gosto, aparência caótica, favelas, lixo, sucata e dejetos industriais sobrepostos às paisagens naturais, as quais nos parecem belas por serem produtos de eras de evolução biológica na Terra; o processo acelerado de transformação desencadeado pela atividade humana não tem esse privilégio com o qual um dia sonhou a arquitetura moderna.

Aqui a interrogação da arquitetura moderna e contemporânea pela “*New Topographics*” torna-se de significativo interesse. A arquitetura moderna, de modo explícito por alguns autores, propôs-se a realizar um projeto que vinha de inícios do séc. XIX, quando as dificuldades da arquitetura eram compreendidas como ausência de um estilo da modernidade e das consequentes fealdade e confusão entre historicismos e ecletismos. Já em 1828 foi publicado na Alemanha pelo arquiteto Heinrich Hübsch o livro “Em que estilo deveríamos construir?” (1992), primeira tentativa de criar um estilo da modernidade ainda que fatalmente tributário da disputa entre o grego, o gótico e o romanesco como o estilo nacional alemão, há porém, fortes ecos deste trabalho até mesmo em Le Corbusier. *Arts & Crafts* e o *Art Nouveau* foram outras tantas tentativas de controlar o caos da revolução industrial através do estilo, ou seja, da aparência adequada às coisas do mundo.

O movimento moderno, a despeito de todas as variações, pretendeu organizar os condicionantes todos a incidir sobre o projeto através de uma forma ao mesmo tempo funcional e dotada de uma forte configuração. Este compromisso entre arte e técnica acreditou-se possível, mas foi claudicando à medida que a arquitetura moderna fazia suas grandiosas experiências, até que caísse em descrédito ou, no mínimo, no ceticismo. O movimento pós-moderno compreendeu a crise novamente numa chave estilística, acreditando ora que o vernacular comercial já fosse o estilo da modernidade, como Venturi, ou que o historicismo generalizado pudesse remediar a desertificação que acompanhava a arquitetura moderna já depauperada de talentos. Habermas, polemizando com os arquitetos pós-modernos, falava de uma possível continuidade do movimento moderno que havia permitido “que se unissem livremente o viés estético do construtivismo e a vinculação a finalidades do funcionalismo estrito” (HABERMAS, 1992, p. 149). Atribuía também a oposição ao moderno à sua “posição dúbia (...) [em face da] colonização do mundo da vida pelos imperativos de sistemas econômicos e administrativos autonomizados”.

Se é que entendemos, Habermas concebia ainda uma luta política contra a força dos determinantes sistêmicos que poderia restaurar a capacidade da arquitetura para dominar os condicionantes funcionais através de uma *Gestalt* forte. O que a “*New Topographics*” nos sugere é que os determinantes sistêmicos fizeram com que o desenvolvimento do capitalismo, da indústria, da ocupação territorial e da infraestrutura se tornassem *tão* mais complexos quanto de extensão global, de modo que dificilmente alguém possa ver alguma possibilidade de coordenação, igualmente global, por uma *Gestalt* forte.

A “*New Topographics*” mostra que todas as fealdades, as desarmonias e as desordens têm uma funcionalidade sistêmica, algo muito mais em sintonia com a modernidade concebida pela autora (ARENDRT, op. cit.), a concepção de um movimento biológico não importa quanta política se faça. Por outro lado, após a aventura pós-moderna, a arquitetura contemporânea parece ter se desfeito da pretensão a um estilo da modernidade que coordenasse todas as produções, a todas as escalas. A profissão encontra-se tão dividida em especialidades e interesses diversos que diferentes arquitetos

em diferentes frentes de atuação agem conforme suas prioridades, tanto quanto os engenheiros e outros profissionais que interagem com a arquitetura. O arquiteto projetista produz coordenações até mesmo brilhantes, mas válidas para cada arquiteto, cada edificação ou conjunto urbano particulares.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999.

CHENG, W. 'New Topographics': Locating Epistemological Concerns in the American Landscape. *American Quarterly*, Baltimore, Maryland, USA, v. 63, n. 1, 151-162, 2011.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HABERMAS, J. Arquitetura moderna e pós-moderna. In: ARANTES, O. B. F. (org.) **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HIGBEE, L. G. *New Topographics and Generic Transformation in Landscape Photography of the 1970s*. Miami, 2013, 56p. Dissertação em artes visuais. College of Visual Arts, Theatre, and Dance, the Florida State University. Miami, Electronic Theses, Florida State University Libraries, Treatises and Dissertations, 2013.

HÜBSCH, H. In what style should we build?. In: HERRMANN, W. (org.) **In What style should we build**. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.

VENTURI, R.; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.