

PROBLEMATIZAÇÕES DA ARQUITETURA E DO URBANISMO EM FOTOGRAFIA

Junia Mortimer

Faculdade de Arquitetura / Universidade Federal da Bahia

junia.mortimer@gmail.com

RESUMO

Neste artigo apresento conjuntos de fotografias, em diferentes momentos históricos, com o objetivo de investigar como essas imagens, enquanto objetos artísticos e históricos, problematizam questões urbanas e arquitetônicas. Num primeiro momento do texto, faremos um breve percurso por propostas fotográficas contemporâneas, incluindo trabalhos de Carrie Mae Weems, Caio Reisewitz e Lucia Koch, buscando exercitar o desdobramento dessas visibilidades para o contexto urbano. O que essas propostas fotográficas nos permitem ver da cidade e do espaço construído? Num segundo momento, proponho investigar outro conjunto de imagens que sugerem localizar nas décadas de 1960 e 1970 um momento de inflexão comum aos campos da fotografia artística e também da arquitetura e do urbanismo. Esse momento de inflexão, que identifico como invenção das origens para o estudo que proponho, é marcado pela mudança de determinados paradigmas, nos campos de conhecimento aqui envolvidos, que teriam possibilitado um interesse crescente de artistas em tematizar fotograficamente o ambiente construído e a cidade. Ao tematizar o ambiente construído e a cidade, esses artistas problematizam questões de serialização, tipologia, cotidiano, vernacular e mercado imobiliário que eram caras à discussão de cidade naquele momento histórico. A seleção de imagens que apresento nessa segunda parte do texto foca os contextos norte-americano e europeus devido ao protagonismo de artistas provenientes dessas partes do mundo em se utilizar do meio fotográfico dentro de seus processos estéticos. Entre os trabalhos analisados, destaco aqueles de Edward Ruscha, Stephen Shore e Bernard e Hilla Becher. Com esse estudo, pretende-se também matizar as relações entre imagem e espaço construído, chamando atenção para como diferentes práticas fotográficas atribuem visibilidade a discussões sobre espaço e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, ambiente construído, cotidiano.

THE PROBLEMATICS OF ARCHITECTURE AND URBANISM IN PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

In this article I present sets of photographs in different historical moments, in order to investigate how these images as art and historical objects, problematize urban and architectural issues. At the first moment of the text, we will make a brief tour of contemporary photographic proposals, including works by Carrie Mae Weems, Caio Reisewitz and Lucia Koch, seeking to exercise the unfolding of these visibilities to the urban context. What these photographic proposals allow us to see in the city and the built environment? Secondly, I propose to investigate another set of images that suggest locating in the 1960s and 1970s a moment of inflection common to the fields of artistic photography and also of architecture and urbanism. This turning point, which I identify as an invention of the sources for the study I propose, is marked by the change of certain paradigms in the fields of knowledge involved here, which would have allowed an increasing interest of artists in thematizing the built environment and the city in photographs. By representing the built environment and the city, these artists problematize issues of serialization, type, everydayness, vernacular and real estate that were important to the discussion of the city at that historic moment. The selection of images that I present in the second part of the text focuses on the North American and European contexts because of the significant role of artists from these places in using the photographic medium within their aesthetic processes. Among the analyzed studies, I highlight those of Edward Ruscha, Stephen Shore and Bernard and Hilla Becher. With this study, it is also intended to differentiate the many kinds of relationship between image and built space, drawing attention to how different photographic practices give visibility to discussions on space and society.

KEY-WORDS: photography, built environment, vernacular.

CONSTRUÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE VISIBILIDADES URBANAS

1. ARQUITETAR O VISÍVEL: CARRIE MAE WEEMS

Na série *Beacon* (2005)¹, a artista norte-americana Carrie Mae Weems apresenta uma sequência de paisagens urbanas nas quais ela aparece no centro das imagens, vestida de preto e de costas para a câmera. Numa das imagens, a artista encara a fachada frontal do edifício da Dia Art Foundation, na cidade de Beacon, 100 quilômetros ao norte de Nova York.



Figura 1 - *Beacon* 2005. Fonte: WEEMS, Carrie Mae; DELMEZ, Kathryn (ed) [et al]. **Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video**. Catalog. Nashville: First Center for the Visual Arts, 2013. Sp.

Em outra imagem, ela aparece em frente a uma fábrica, aparentemente desativada, e em outra, em frente a um edifício de habitação popular (housing project). Em todas as imagens, Weems recorre à mesma estratégia visual: contra a paisagem que aparece no último plano da imagem, ela é a única presença humana da fotografia, colocando-se num plano intermediário; uma presença feminina, que porta um longo vestido preto e se posiciona de costas para a câmera. Nessas três imagens da série que Weems realizou durante uma residência artística em Dia:Beacon, fica implícito um estado de desolação, por parte do sujeito feminino que ocupa os centros das imagens. Esse sujeito, que convida o observador da imagem a compartilhar a visão sobre a edificação em último plano, aparece de luto e – sem mostrar seu rosto, sem dar a ver sua identidade – personifica um universo feminino e afrodescendente que lamenta a arquitetura diante dele. A escolha dessas arquiteturas não é de modo algum gratuita: nos edifícios da fundação Dia:Beacon, da fábrica e da moradia habitacional está implícito um imaginário moderno povoado pela ideia do colecionismo museológico, pela produção industrial e pela industrialização do habitar. A figura feminina parece convocar o observador ao luto por determinados aspectos de uma utopia moderna; não necessariamente esse sujeito convoca ao luto dessas utopias, mas o luto pela exclusão do universo feminino e afrodescendente do direito de vivenciar essas utopias na construção do sonho da modernidade.

Weems recorre a uma estratégia semelhante na *Museum series*. Em todas as imagens dessa série, sua figura feminina aparece vestida de preto, de costas para a câmera, convocando igualmente o observador a um estado de luto diante das edificações e das implicações sociais e simbólicas dessas arquiteturas. No caso dessa série, Weems foca na tipologia arquitetônica de museus e privilegia edifícios que se tornaram ícones da cultura museológica, como o Louvre, em Paris, o Museu Guggenheim Bilbao, o British Museum, em Londres, e o Museu de Arte da Filadélfia.

¹ A série *Beacon* (2005), esteve presente na retrospectiva *Carrie Mae Weems: three decades of photography and video*, sediada no Guggenheim Museum, em Nova York, de janeiro a maio de 2014. Visitei essa exposição no período do Doutorado Sanduíche (bolsa PDSE/CAPES).

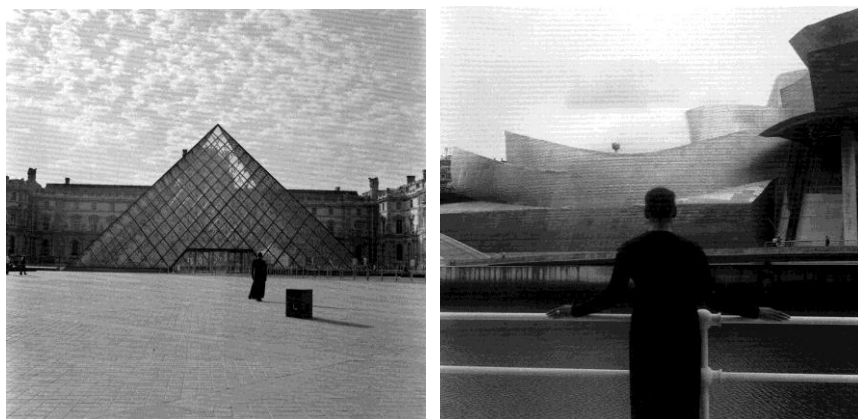


Figura 2 – *Museum Series*. Fonte: WEEMS, Carrie Mae; DELMEZ, Kathryn (ed) [et al]. **Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video**. Catalog. Nashville: First Center for the Visual Arts, 2013. Sp.

Como uma aparição fantasmática benjaminiana, Weems parece iluminar esses lugares, ao sugerir a iminência do fracasso de seus modelos e a necessidade de mudança de seus padrões dentro da sociedade contemporânea. De novo aludindo à exclusão do feminino e do afrodescendente, Weems convoca o observador ao luto por um determinado sistema do mundo da arte que tende a centralizar, a hierarquizar, a categorizar e a excluir, a fim de operacionalizar o mercado de obras de arte.

Weems cria uma imagem que é, ao mesmo tempo, dotada de um discurso descritivo, de uma estrutura visual que remete ao referente e de um discurso de construção de sentido que, ao descolar a fotografia do seu referente, cria um universo espacial próprio. Um universo espacial que recria e reinventa o espaço do referente por meio da representação fotográfica.

2. PROCEDIMENTOS PALIMPSESTOS: CAIO REISEWITZ

Em *Água escondida* (2014)², Caio Reisewitz investiga visualmente a presença espacial da água na conformação do desenho de uma cidade e na formação dos seus espaços de trabalho e de lazer.

Entre outros trabalhos que compõem esse livro, Reisewitz apresenta uma montagem em que sobrepõe duas imagens: uma imagem dessaturada – que representa um aglomerado urbano informal de um ponto de vista superior – e outra imagem – que representa, também de um ponto de vista superior, o desenho urbano de uma cidade histórica colonial, mais especificamente a região da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto, Minas Gerais.

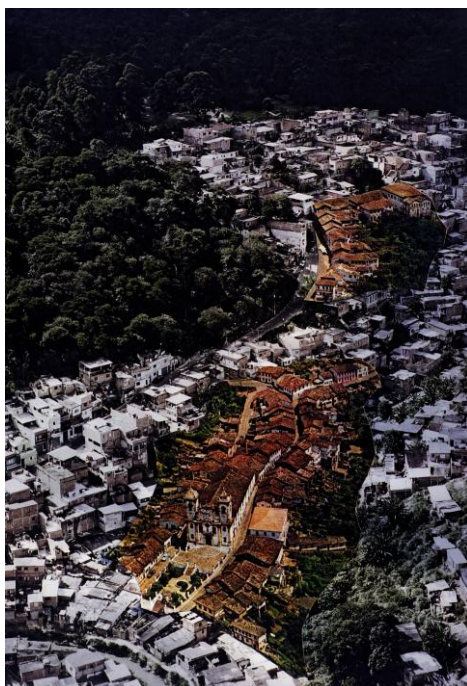


Figura 3 - Cantapayacu. Fonte: REISEWITZ, Caio. *Água escondida*. São Paulo: Bei Comunicação, 2014. Sp

² *Água escondida* é um livro de imagens sobre a temática da água no ambiente urbano que Caio Reisewitz produz junto com a instituição Arq. Futuro e Instituto Moreira Salles.

Ao relacionar de modo visualmente fluido os dois tipos de assentamentos urbanos, Reisewitz evidencia as similaridades formais entre o traçado orgânico dos assentamentos portugueses coloniais e a sinuosidade das ladeiras e becos do aglomerado. Ficam também sugeridas as relações que os dois referentes estabelecem entre espaço construído e espaço verde, entre ocupação de encostas e altimetria reduzida, entre relevo acidentado e fragmentação do objeto arquitetônico. Além disso, as colagens de Reisewitz, ao misturar tempos e espaços distintos, colocam em relação um arquivo pessoal afetivo de imagens com um arquivo público de imagens técnicas, na maior parte vistas aéreas.

A superposição de tipologias arquitetônicas – de modelos de assentamentos – e ainda a presença de recortes fotográficos representando frutas ou outros referentes não identificáveis fazem das superfícies de Reisewitz uma superfície de acúmulo, que remete ao palimpsesto urbano, à cidade como espaço de cumulação de tempos, transformações, pessoas e memórias. Uma cumulação sempre atravessada pela água, isto é, pela proximidade com os recursos hídricos, fator essencial para desenvolvimento da vida nas cidades. Como explica Antonio Risério, “a proximidade entre o pouso humano e alguma fonte ou curso de água é coisa universal, encontrável desde o início da aventura da espécie sobre a superfície terrestre. Uma escolha necessária, lógica e natural” (RISÉRIO in REISEWITZ, 2014, s.p.).

Um aspecto importante desse trabalho de Reisewitz é a representação do ambiente construído por meio de estratégias metodológicas ou visuais, que enfatizam o acúmulo como condição de existência das cidades – e nas cidades – e sua relação com a transformação dos espaços. Um acúmulo que é visual e material, pela natureza cumulativa do próprio corpo da imagem.

3. CONSTRUÇÕES ESPAÇO-VISUAIS: LUCIA KOCH

Nos trabalhos da brasileira Lucia Koch, as arquiteturas de papel, como vemos nesta imagem, “Açúcar orgânico” (2006), resultam de intervenções que a artista realiza em caixas de produtos alimentícios, como espaguete, açúcar orgânico e vinho.



Figura 4 – Título: Açúcar orgânico. Fonte: http://artblart.files.wordpress.com/2013/02/fe101697_web.jpg. Último acesso: 10/03/2016.

Essas intervenções possibilitam a entrada de luz no ambiente interno da caixa de papel, bem como a entrada de informações visuais externas para dentro do campo de visibilidade construído por Koch. Ao fotografar essas ambiências internas resultantes das operações escultóricas e expô-las em grandes formatos, a artista projeta uma dimensão arquitetônica e monumental, como sugere Maria Ivone dos Santos, a um objeto de dimensões bastante inferiores – “uma quase maquete” (SANTOS & SANTOS, 2004, p. 276).

Essa projeção arquitetônica e monumental desordena “a esperada hierarquia escalar entre aqueles objetos e a extensão das superfícies” que as imagens ocupam no trabalho de Koch (ANJOS in KOCH, 2009, p. 35). A artista promove um descolamento entre a imagem fotográfica de seu referente imediato e a realidade objetiva, já que o espaço criado na representação evoca sensações que não existem na experiência direta, sem mediações imagéticas, do objeto representado. As fotografias de Koch assemelham-se, assim, “a perspectivas de lugares inventados” (ANJOS in KOCH, 2009, p. 35). Num jogo entre referenciais, ficamos por um momento suspensos: foi a arquitetura das caixas de papelão que se agigantou ou fomos nós que nos encolhemos? Essa suspensão é um momento decisivo na experiência de tais imagens, por desdobrá-las espacialmente. Nesse sentido, Koch promove um lugar de relação com o microuniverso da arquitetura de papel, numa escala que interrompe a leitura puramente denotativa da imagem e favorece a construção de sentido sobre nossas relações com o espaço, com as escalas, com nossas dimensões e as dimensões com que construímos o mundo para o nosso habitar.

Essa série de fotografias de Koch empreende, portanto, a construção de um espaço cuja experiência acontece *pela* e *na* imagem. As paredes de papel, as esculturas minimalistas das dobras dos fundos das caixas, a homogeneidade do material construtivo, a textura dos peitoris das aberturas: tudo caracteriza o espaço dessa arquitetura peculiar, impossível de ser experimentada na escala real do referente. Uma arquitetura cuja espacialidade acontece depois da fotografia. Uma

arquitetura imaginante, pois encara o sujeito, olha-o de volta, habita-o, imprime-lhe sensações – enquanto é simultaneamente habitada pela imaginação subjetiva.

Esse breve percurso por propostas artísticas contemporâneas de natureza fotográfica que tematizam o ambiente construído constitui uma pequena amostra do universo de imagens que, ao tematizar o ambiente construído, coloca em evidência aspectos de determinadas tradições espaciais e de modos de se relacionar com o espaço construído que não são necessariamente percebidos por aqueles que experimentam diretamente esses espaços ou mesmo por aqueles que lidam diretamente com suas transformações, como os próprios profissionais da área. Seja porque esses aspectos tenham sido propositadamente recalçados no imaginário espacial, seja pela capacidade da fotografia de dar a ver o inconsciente óptico, segundo Walter Benjamin, ou o inconsciente espacial, como argumenta o teórico Anthony Vidler, o mais importante é que os trabalhos mencionados fazem movimentar estruturas teóricas dominantes tanto no campo da fotografia quanto no da arquitetura. Nesse contexto, fazer movimentar significa gerar instabilidades em conceitos tidos como verdades ontológicas e universais dentro de um campo durante longo tempo. Desconfio que esse movimento acontece por meio de experiências de estranhamento que essas propostas artísticas promovem, tanto um estranhamento de ideias tidas como familiares, como um estranhamento resultante do reconhecimento de familiaridade em ideias tidas como estranhas.

As possíveis origens dessa prática específica estão associadas ao momento histórico quando o encontro entre fotografia e ambiente construído deixou de ser da ordem predominante do registro para constituir um campo comum a uma e outra linguagem, um lugar de pensamento e investigação das relações que estabelecemos com o real construído. É isso o que veremos a seguir.

INVENÇÃO DAS ORIGENS

Em novembro de 1975, o fotógrafo e crítico Cervin Robinson, importante referência em fotografia de arquitetura nos Estados Unidos, publicou no *Journal of Architectural Education* o artigo intitulado “Architectural photography: complaints about the standard product”. Nesse artigo, Robinson apresenta pontos de objeção à fotografia de arquitetura praticada na época pelos profissionais do ramo. Segundo ele, a maior parte das imagens das publicações especializadas gerava um “ar de insatisfação”, pois os fotógrafos eram visivelmente condicionados a estilizar seus produtos – para tornar suas imagens atrativas na revista – e a expressar exclusivamente o ponto de vista dos arquitetos. De acordo com o autor, isso gerava uma constante frustração na expectativa de um determinado público crítico para com a fotografia de arquitetura, pois ela não conseguia representar visualmente o que estava implicado, em termos de teoria da arquitetura, nas produções espaciais daquela época³. Para Robinson, ao dar visibilidade a somente uma determinada parte da experiência arquitetônica – isto é, ao fotografar o edifício nos seus melhores ângulos e nas melhores condições de luz –, o fotógrafo dava somente as notícias boas (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 156, tradução nossa), além de “apagar todos os traços de presença humana” (WOODS, 2009, p. xviii, tradução nossa).

No livro que esse mesmo autor, Cervin Robinson, publica em 1987⁴ – portanto, 12 anos depois da publicação daquele artigo –, o fotógrafo reitera a sua crítica sobre a fotografia de arquitetura produzida em meados de 1970 e avalia que grande parte das alterações que ocorreram nesse tipo de imagem durante o período entre a publicação do artigo e a do livro devia-se especialmente a dois fatores: o primeiro era a pressão pela utilização de cores, inicialmente por parte da indústria da publicidade e também por parte dos próprios arquitetos; o segundo – e esse é o fator que mais interessa a esta pesquisa – diz respeito “ao retorno de artistas-fotógrafos à arquitetura como sujeito”, com um repentino mercado para essas imagens em museus e galerias (ROBINSON & HERSCHERMAN, 1987, p. 172, tradução nossa).

Trabalhos desse tipo – ou seja, trabalhos fotográficos em torno da temática do ambiente construído e distintos da fotografia comercial de arquitetura – começaram a aparecer ocasionalmente em revistas especializadas, como na *Architectural Review* e na *Architectural Forum*, a partir de 1950. Em 1967 e 1968, a *Architectural Review* publicou duas matérias sobre o trabalho dos fotógrafos alemães Hilla e Bernard Becher.

A crítica à fotografia comercial de arquitetura de 1970, como a realizada por Robinson e Fitch – por meio de imagens que apareciam tanto nas revistas populares, como nas especializadas –, era sintoma de crise de linguagem e índice de que transformações já aconteciam ou estavam para acontecer no território da fotografia e também no da arquitetura e do urbanismo. Os principais motivos para tratar desse momento de crise especificadamente, e não de outro, são a emancipação da fotografia como campo artístico e de estudo teórico e a ampliação das abordagens do urbanismo e da arquitetura para dar conta das noções de cotidiano e vernacular, serialização e tipologia. Essas condições criaram um

3 No artigo, Robinson enumera os três principais pontos de objeção que ele recupera da crítica de James Marston Fitch às fotografias presentes nos livros *Architects on architecture*, de Paul Heyer, e *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Stephen Izenour. Nessa crítica, publicada na *Architectural Forum*, de março de 1974, Fitch critica as imagens do primeiro livro e vê, nas imagens de *Learning from Las Vegas*, “rotas alternativas que a fotografia de arquitetura poderia tomar a fim de melhorar sua performance” (p. 11). As imagens do livro *Learning from Las Vegas* são de autoria de Stephen Shore, artista presente na exposição *New topographics*, de 1975, que analiso em seguida.

4 Em 1987, Robinson publica com Herscherman o livro *Architecture transformed*, que compreende a representação da arquitetura pela fotografia desde a criação desse meio de representação no século XIX. O livro de Robinson e Herscherman tornou-se uma referência recorrente entre os pesquisadores do tema, apesar do formato não acadêmico, que dispensa referências científicas de muitas das informações apresentadas.

território movediço que estimulava novas experimentações espaciais e representacionais, além de possibilitar reconfigurações de fronteiras e limites disciplinares.

COTIDIANO, SERIALIZAÇÃO E TIPOLOGIA

A arquitetura e o urbanismo, como campo de conhecimento, passavam por movimentações epistemológicas importantes no momento histórico da década de 1960 e 1970, tendo seus limites disciplinares e seus fundamentos teóricos e práticos questionados em diversas frentes, mas especialmente a partir de uma vertente de pensamento importante nas transformações que ocorreram nesse período: aquela do cotidiano ou vernacular.

Primeiramente, a vertente de pensamento sobre o cotidiano dialogava intensamente com os conceitos de cotidiano e cotidianidade, discutidos por Henri Lefebvre⁵, e de heterotopias, desenvolvido por Michel Foucault. Essa abordagem contribuiu para a fundamentação da ideia de ambiente construído (*built environment*) como campo de estudo compartilhado com a arquitetura e outras áreas, tais como sociologia e antropologia. Na discussão levantada por Lefebvre, “o cotidiano é um conceito”. Mas, para ele ter se tornado um conceito, “a realidade que designava teve que se tornar dominante e as velhas obsessões com as faltas, deficiências tiveram que desaparecer” (LEFEBVRE, 1972, s. p.). Sob essas condições, acontece o “colapso do referente na moralidade, na história, na natureza, na religião, nas cidades, no espaço, o colapso até mesmo da perspectiva no seu sentido espacial clássico ou o colapso da tonalidade em música” (LEFEBVRE, 1972, s. p.). Nesse sentido, ao analisar o cotidiano e a cotidianidade, Lefebvre identifica não um sistema, mas “um denominador comum para sistemas existentes, incluindo o judicial, o contratual, o pedagógico, o fiscal e o policial” (LEFEBVRE, 1972, s. p.). Ele defende e promove o estudo desse denominador comum como a possibilidade de se encontrar na banalidade aquilo que não é banal; de se encontrar no ordinário aquilo que é extraordinário: “Por que o estudo do banal deveria ser ele mesmo banal? Não são o surreal, o extraordinário, o surpreendente, até mesmo o mágico, igualmente parte do real? Por que o conceito de cotidiano [e cotidianidade] não pode revelar o extraordinário no ordinário?” (LEFEBVRE, 1972, s. p.).

Segundo McLoad (MCLOAD in HARRIS & BERKE, 1997, p. 27), o que parece ser mais caro aos arquitetos nos estudos de Lefebvre, especialmente quando as ideias deste autor reapareceram na década de 1990, estaria na dimensão cultural com que ele aborda a cidade e os ambientes construídos, chamando atenção para a riqueza, a complexidade e o prazer constitutivos da experiência viva do que é urbano. Assim, na perspectiva do cotidiano, “estratégias [arquitetônicas] neovanguardistas como ‘dobraduras’, ‘disjunções’ e ‘grandezas’ negam” – segundo McLoad – “a energia, a humanidade, e a criatividade incorporadas nos detalhes aleatório e prosaicos da existência diária” (MCLOAD in HARRIS & BERKE, 1997, p. 27).

STEPHEN SHORE

A criação arquitetônica a partir de uma perspectiva do ordinário – como é o caso da cultura pop norte-americana – aparece ainda nos trabalhos desenvolvidos pelo casal de arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown. Para esses arquitetos – conforme dispõe o livro *Learning from Las Vegas*, publicado por eles em companhia de Steve Izenour em 1972: “aprender com a paisagem existente é um modo de ser revolucionário para um arquiteto. Não o modo mais óbvio, que é colocar Paris abaixo e começar de novo, como Le Corbusier sugeriu nos anos 1920, mas outro, mais tolerante; isto é, trata-se de questionar como olhamos para as coisas.” (VENTURI, SCOTT-BROWN, IZENOUR, 1977, p. 3). Esse livro apresenta um modo original de se trabalhar com as imagens, segundo o qual a fotografia entra como ferramenta processual de construção de conhecimento. De acordo com seus autores, os arquitetos modernistas ortodoxos não eram permissivos o suficiente para aprender com o lugar, pois, inseridos num modo utópico e purista de ver o mundo – segundo o qual tinham sido educados –, estavam sempre insatisfeitos com as condições existentes e se julgavam detentores de soluções adequadas. O desafio que Venturi e seus colegas lançavam ao arquiteto era o de olhar sem pré-julgamentos para uma paisagem, a fim de viabilizar possíveis melhorias a partir do já existente. Isso é o que eles promovem no livro por meio de esquemas fotográficos de estudo da paisagem urbana constituída em Las Vegas.

Esse mesmo casal de arquitetos inaugurou em março de 1976 a exposição *Signs of life: symbols in the american city*⁶. Organizada por Venturi e Scott-Brown a partir das investigações iniciadas em *Learning from Las Vegas*, a exposição pretendia mostrar que a cultura pop norte-americana – especialmente no que se refere à sua paisagem urbana, como, por exemplo, as casas de subúrbio ou mesmo a “strip architecture” – tinha também legitimidade dentro do contexto urbano. Para contribuir com a exposição, o casal convidou o fotógrafo Stephen Shore. As fotografias de Shore serviram aos fotomurais que compunham o ambiente expositivo – grandes formatos que misturavam cenário e fotografia – e também como

5 No texto “Quotidien et Quotidienneté”, Henri Lefebvre elabora a ideia de cotidiano como um conceito que trata do denominador comum entre sistemas existentes.

6 Os detalhes da exposição, realizada na Renwick Gallery of the National Collection of Fine Arts, em Washington DC, estão comentados na edição de 15 março de 1976 da revista *The New Yorker*, p. 26-28. Segundo a revista, a exposição teve um custo de US\$400.000,00, uma superespetacular celebração bicentenar da domesticidade moderna norte-americana que foi patrocinada por agências do governo, corporações e cidadãos norte-americanos. 936 pessoas compareceram à abertura da exposição e foram servidas de champanhe, cerveja, coca-cola, miniaturas de hambúrgueres e fatias de pizza.

material para o catálogo. Elas representavam arquiteturas de subúrbio, interiores de casas norte-americanas e outros ambientes comuns à paisagem construída dos Estados Unidos.



Figura 5 - Catálogo da exposição Signs of Life. Fonte: VENTURI, Robert. SCOTT-BROWN, Denise. SHORE, Stephen (photographs). Signs of Life: Symbols in the American City. Catalogue of an Exhibition for Presentation at the Renwick Gallery . From February 26 Through September 30, 1976. Sp.

As primeiras imagens de Shore eram realizadas com câmera portátil, inicialmente em preto e branco – uma herança de sua experiência com Andy Warhol⁷ – e posteriormente em cores. Na exposição *American surfaces*, na Light Gallery em 1972, Shore reuniu “174 impressões Kodacolor de farmácia”⁸, entre snap-shots de refeições, publicidades e retratos. As imagens de *Surfaces*, que são resultado de uma longa viagem de Shore pelo interior norte-americano, misturam retratos com fotografias de refeições, banheiros, dispositivos de publicidade e, sobretudo, inúmeras fachadas arquitetônicas, cruzamentos de vias e ambientes urbanos.

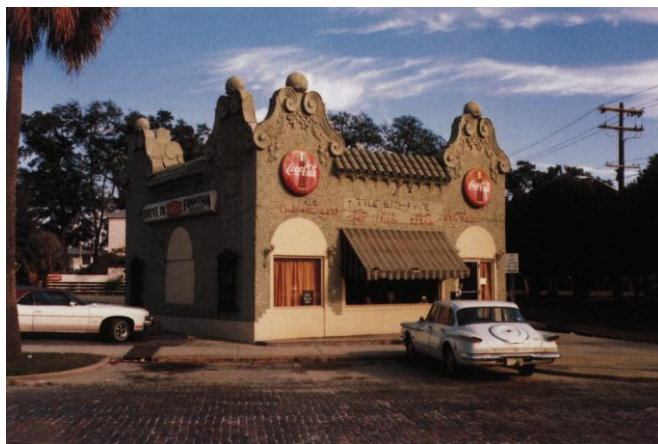


Figura 5 – *American Surfaces*. Fonte: SHORE, Stephen. *American Surfaces*. London: Phaidon, 2005. P. 115.

⁷ Shore trabalhou cerca de quatro anos com Andy Warhol no longo ensaio fotográfico que encerra o catálogo da exposição de 1968 deste artista no Stockolm's Moderna Museet. “A splendid sequence that conveys, better than anything I have seen, the bleak charm of Andy's 'let's pretend' world”. (In: THORNTON, 1971).

⁸ Ver COLEMAN, 1972.

Essas composições já anunciam a crescente formalidade que caracterizará o trabalho posterior do artista, a série *Uncommon places*.

Para *Uncommon places*, Shore abandona a câmera portátil em favor da câmera de grande formato (view camera ou field camera), troca que possibilita a execução de um tipo de fotografia, com grande nitidez e quantidade de detalhes, que comprime no campo de representação o máximo de informação visual possível.



Figura 6 – *Uncommon Places*. Fonte: SHORE, Stephen. *Uncommon Places*. New York: Aperture, 2004. P. 105.

Com esse trabalho, Shore acumulou ainda mais imagens de hotéis, acostamentos, fachadas de edificações e interiores, que contribuíram, como em *American surfaces*, para a conformação de um novo imaginário urbano “da América contemporânea” (COLEMAN, 1972).

Possivelmente, foi esse olhar inquiridor de Shore pela paisagem urbana – por seus lugares e seus vazios, por seus significados ou pela ausência deles –, num contexto posterior ao modernismo, que impactou o arquiteto Robert Venturi na escolha desse fotógrafo para participar da exposição *Signs of life*. A relação profissional entre Shore e Venturi reforça a ideia de que – apesar da estandardização estilística das imagens de arquitetura nas revistas especializadas, conforme criticou Cervin Robinson – o interesse de artistas fotógrafos e mesmo de arquitetos por um novo tipo de representação do ambiente construído já existia na década de 1970, ainda que de modo isolado e sem força suficiente para impactar os meios de circulação – com exceção talvez da *Architectural Review*.

Stephen Shore foi um dos artistas presentes na coletiva *New topographics: photographs of man-altered landscape*, realizada na George Eastman House em 1975. A exposição reuniu 10 artistas-fotógrafos em torno de um tipo de fotografia de paisagem que buscava ser diferente da tradição estabelecida por Alfred Stieglitz, Ansel Adams e Minor White (SALVESEN in ADAMS et al., 2009, p. 17): tratava-se agora da paisagem ordinária do mundo moderno, uma paisagem visivelmente alterada pelo homem.

Até a exposição, esses trabalhos fotográficos apareciam como investigações artísticas isoladas. Nesse sentido, a *New topographics* – cuja importância histórica não poderia ter sido prevista pelo curador Williams Jenkins, nem pelos artistas – serviu como um marco temporal tanto para história da fotografia – de acordo com Salvesen (SALVESEN in ADAMS et al., 2009) –, quanto para a representação midiática da arquitetura. Por meio de uma coletiva artística, ficava evidente como a fotografia e o ambiente construído estavam em íntimo diálogo.

Assim, as abordagens de cada um dos artistas de *New topographics*, ainda que diferentes, aproximam-se pelo denominador comum de encontrar na paisagem urbana um espaço para se analisar o tempo presente – o dos Estados Unidos de 1970 –, marcado por processos de transformação que ora apontam para o passado, ora para o futuro, ora para a sobreposição dos dois. A representação da paisagem urbana e de arquiteturas vernaculares não é novidade na história da fotografia, como mostram o trabalho de Eugène Atget em relação a Paris do final do século XIX e do começo do século XX e o de Walker Evans, especialmente na década de 1930. Mas o desvio radical no objeto da representação – do monumento para as construções banais e ordinárias – aparece em *New topographics* sem o aspecto romântico que caracterizava esse tipo de imagem até então – ainda que as fotografias de Robert Adams sejam algumas vezes carregadas de certas justaposições bastante românticas do novo e do velho. Há nesse sentido um diálogo com a cultura pop e com a arte conceitual, sugerido especialmente nas fotografias de Lewis Baltz e de Stephen Shore. E há também o diálogo com outra vertente, de pensamento tipológico da cidade, como podemos ver nos trabalhos de Bernard e Hilla Becher.

Apesar de não estar presente na exposição *New topographics*, de 1975, Edward Ruscha é uma figura importante para os artistas que compõem essa exposição. Em entrevista a Susanne Lange, Stephen Shore declara que tanto Bernd e Hilla Becher quanto Edward Ruscha tiveram grande impacto no seu pensamento, especialmente os livros de artista publicados por Ruscha.

EDWARD RUSCHA

A série de livros publicada de 1963 a 1972 por Ruscha compreende pelo menos seis volumes que tratam diretamente do ambiente construído: *Twentysix gasoline stations* (1963), *Some Los Angeles apartments* (1965), *Every building on the sunset strip* (1966), *Thirtyfour parking lots in Los Angeles* (1967), *Nine swimming pools and a broken glass* (1968) e *Real estate opportunities* (1970). A abordagem de Ruscha difere significativamente do enfoque dos fotógrafos de arquitetura da época em razão do aspecto de descompromisso compositivo que apresentam. Ruscha não estava interessado em fotografar uma construção específica a ser divulgada e vendida nas revistas especializadas. O que lhe cativava era a ideia de serialização: numa paisagem constituída ao longo de diferentes tempos e por diferentes pessoas era preciso mostrar, com o acúmulo de signos espaciais, um determinado modo de se viver e ocupar o mundo – que era o de Los Angeles na década de 1960.

Em *Every building on the sunset strip*, publicado em 1966, Ruscha cria uma montagem de fotografias realizadas sequencialmente que representam a arquitetura dos dois lados desse boulevard ao longo de “duas milhas (...) a oeste de Hollywood e chegando a Beverly Hills”⁹.

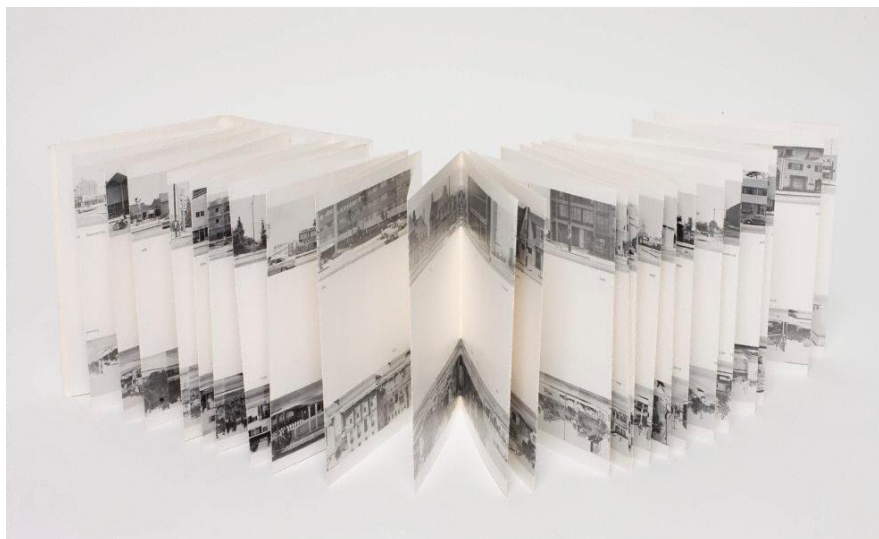


Figura 7 - *Everybuilding on the Sunset Strip*. Fonte: <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/13606>
Última consulta: dia 9/3/2016.

O esqueleto do livro consiste numa estrutura sanfonada que, ao ser desdobrada, cria uma espécie de tira fotográfica. Na parte superior, estão imagens de um dos lados da rua e, na inferior, estão as imagens do outro lado. Nesse sentido, o livro cria uma leitura que vai e volta infinitamente, numa estrutura de pensamento que é linear e circular ao mesmo tempo. O modo de apresentação das imagens, em sequência contínua e ininterrupta, propõe uma relação com a experiência espacial do sujeito na paisagem ali representada. Isso não significa que a experiência do livro proponha substituir a experiência do espaço referenciado nas imagens; ao contrário, ela proporciona a potencialização de determinados aspectos daquela experiência e a criação de novos modos de relacionamento com o real, por meio de uma representação estática, mas regida por uma lógica cinematográfica. Essa estrutura de representação potencializa a continuidade, a repetição e a circularidade a partir da linguagem da fotografia.

Outro aspecto notável desse trabalho de Ruscha é a frontalidade com que ele apresenta cada edificação, de modo que as características arquitetônicas ganham ainda mais presença e podem ser estudadas “como num curso de história da arquitetura” (SCHWARZER, 2004, p. 204, tradução nossa). Sobre a variedade das edificações representadas em *Everybuilding on the sunset strip* (1966), Schwarzen escreve: “Há estilos Modeno, Tudor, Art Deco, Espanhol, Colonial, Francês Colonial e Googie. Há hotéis, bancos, escritórios, lojas de bebidas, postos de combustível, edifícios de apartamentos, e casas unifamiliares. Há também a Body Shop Burlesca.”¹⁰ (SCHWARZER, 2004, p. 204, tradução nossa).

Em *Twentysix gasoline stations*, publicado anteriormente, em 1963, Ruscha elabora outro modo de relação com o espaço ao longo do tempo.

⁹ No seu livro *Zoomscape*, Mitchell Schwarzer analisa alguns trabalhos de Ruscha e de outros fotógrafos que trabalham na representação do ambiente construído. Sobre o trabalho de Ruscha *Every building on the sunset strip*, Mitchell escreve que o livro consiste em: “a photograph of everybuilding along a two-mile stretch of Sunset Boulevard from Laurel Canyon to Carol Street, just West of Hollywood and reaching to Beverly Hills. This is the strip of nightclubs that began migrating during the 1930s from the heart of Hollywood to a looser and longer vehicular realm, where Hollywood types could get soused after working late in the studios, on the way home to Beverly Hills or Bel Air”. (SCHWARZER, 2004, p. 203).

¹⁰ Texto original: “There are Modern, Tudor, Art Deco, Spanish Colonial, French Colonial, and Googie designs. There are hotels, banks, offices, liquor, stores, gas stations, apartment buildings, and single-family houses. There is the Burlesque Body Shop.” (SCHWARZER, 2004, p. 204).



Figura 8 – Twentysix gasoline stations. Fonte: montagem do autor.

Em vez de representar a continuidade da strip architecture, numa montagem quase cinematográfica, o artista reinventa um determinado percurso na Rota 66 em busca de um motivo de repetição, as estações de combustível. A partir da rota interurbana, Ruscha cria uma nova rota imaginária que passa por 26 lugares diferentes, sendo todos eles variações de um mesmo tipo construtivo. Nesse sentido, pode-se dizer que diferença e repetição acontecem ao mesmo tempo. A Rota 66 já havia sido consideravelmente mitologizada pela geração beatnick e por ela já havia passado, por exemplo, Robert Frank, o fotógrafo suíço autor do livro *The americans*. Nesse ambiente mitificador, Jack Kerouac escreve no prefácio à edição americana de 1958:

Aquele sentimento louco na América quando o sol está quente nas ruas e a música vem de uma jukebox ou de um velório por perto, é isso que Robert Frank capturou nessas fotografias tremendas tiradas enquanto ele viajava pelos praticamente quarenta e oito estados num velho carro usado (com uma bolsa Guggenheim) e com a agilidade, o mistério, a genialidade, a tristeza e a estranha discricção de uma sombra fotografava cenas que nunca antes tinham sido vistas em filme¹¹ (KEROUAC in FRANK, 2008, p. i, tradução nossa).

As fotografias de Frank nesse livro compõem o imaginário de uma América em transformação, marcada por diversidade, contrastes, segmentações, pela morte e pela solidão da condição humana. Assim, podemos dizer que há nas imagens de Ruscha, que compõem o livro *Twentysix gasoline stations*, um tom de ironia pela banalidade tanto das tomadas realizadas como do objeto dessas tomadas: o posto de gasolina escolhido por ele para reconstruir o percurso da Rota 66. As 26 repetições desse elemento comum na paisagem norte-americana das autoestradas desconstroem a experiência da rota como uma experiência mitológica de descobertas e aventuras e acabam por representá-la como uma experiência da ordem da vulgaridade e da monotonia. Entre a banalidade e o mito, as fotografias desse trabalho de Ruscha, por meio de estratégias de serialização e repetição, possibilitam a criação de novos modos de relacionamento com o real, isto é, o trabalho provoca o surgimento de novas abordagens e representações de uma mesma paisagem e realidade, numa sugestão de que a fotografia toma a forma de um estado de coisas que está diretamente relacionado ao estado de espírito e à subjetividade do fotógrafo.

BERNARD E HILLA BECHER

Algo da ideia de serialização aparece nos trabalhos de Bernard e Hilla Becher, porém transformada segundo um pensamento tipológico que se desenvolve a partir da experiência fotográfica e espacial simultaneamente.

Desde a década de 1950, os Becher fotografavam ruínas arquitetônicas da economia de base industrial, característica da sociedade moderna ocidental do fim do século XIX. Com essas imagens, que constituem o acervo de *Esculturas anônimas*, eles revelam à modernidade um tipo de construção que não está presente nos livros de história da arquitetura.

Nesses livros, essas construções são renegadas em favor das casas funcionalistas, dos edifícios de incorporações e dos grandes blocos de habitação, principais tipologias da arquitetura moderna. Os artistas relatam que somente ao longo do trabalho de registro fotográfico eles se deram conta de que aquelas imensas estruturas estavam em vias de desaparecimento. A princípio, as fotografias eram um modo de levar para casa aquelas esculturas anônimas. Quando perceberam que as ruínas pertenciam à era industrial – e, assim, reconheceram não só grande valor plástico e formal, como também histórico –, eles passaram a abordar o objeto como manifestação do modo de pensar da sociedade

¹¹ Texto original: “That crazy feeling in America when the sun is hot on the streets and music comes out of the jukebox or from a nearby funeral, that’s what Robert Frank has captured in these tremendous photographs taken as he traveled on the around practically forty-eight states in an old used car (on Guggenheim Fellowship) and with the agility, mystery, genius, sadness and strange secrecy of a shadow photographed scenes that have never been seen before on film”. (KEROUAC in FRANK, 2008, p. i).

industrial, manifestação física de uma economia já fracassada, a industrial, diante de outra, baseada nos bancos e no capital especulativo (ROUILLE, 2009, p. 92). Atuando contra essa diluição dos corpos e como militantes de uma fotografia da objetividade, os Becher passaram a fotografar essas arquiteturas como o *Zeitgeist*, ou seja, a manifestação do espírito da época industrial. Nesse sentido, tais estruturas teriam muito a dizer sobre o tempo em que foram concebidas e também sobre as mudanças fundamentais pelas quais passou a sociedade. Impressionava ao casal a ausência dessas ruínas nos registros fotográficos tradicionais da arquitetura.

Em *Tipologias*, “as séries dos Bechers não somente representam artefatos industriais; eles também começam a constituir taxonomias de tais estruturas” (SCHWARZER, 2004, p. 175, tradução nossa). Por meio de grupos categóricos, eles elaboram grades de imagens, exibidas em formato de polípticos.

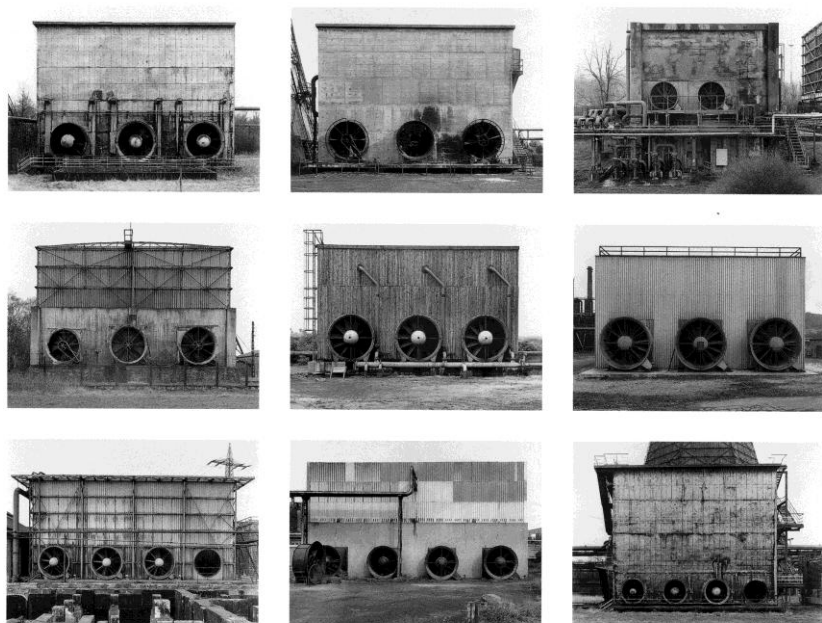


Figura 10 – *Cooling Towers, Typologies*. Fonte: BECHER, Bernd e Hilla. *Typologies*. Cambridge: MIT Press, 2004. Sp.

Os artistas iniciaram, assim, a busca por uma organização tipológica das memórias daquelas arquiteturas, ruínas da sociedade industrial. Nessa busca demonstraram não somente uma preocupação em revelar ao mundo os vestígios de uma era que manifestava ali seus últimos suspiros, como também apresentaram uma abordagem das edificações dentro de um contexto de espaço visual abstrato.

Assim, as tipologias dos Becher dizem tanto de um modo de pensamento que desaparece – monumentalizado na abordagem formal que fazem das ruínas que restam –, como também das consequências estruturais desse modo de pensamento, que passam tantas vezes despercebidas. Nesse sentido, elas não remetem somente ao passado de onde vieram, mas ao presente que, por meio da representação fotográfica, estuda esse passado, tenta compreendê-lo, classificá-lo e localizá-lo dentro de uma herança moderna que se acumula para o futuro. Essas ruínas revelam espaços da produção, espaços da economia industrial tão impactantes como os grandes pavilhões de exposição internacional, mas praticamente ignorados dentro da história da arquitetura.

FOTOGRAFIA COMO LUGAR DE CONHECIMENTO DA CIDADE

Esses trabalhos estão dentro de uma tradição cujo marco temporal é a década de 1960 e 1970. É nesse período histórico quando se reúnem condições determinantes para o crescente interesse de artistas fotógrafos pela temática do ambiente construído. Essas condições compreendem desde as mudanças nos paradigmas conceituais e práticos da arquitetura e do urbanismo – as ideias de cotidiano, serialização e tipologia – até a própria incursão da fotografia no mercado de galerias e coleções de arte. Nesse sentido, localizar em torno da década de 1970 o momento em que acontece esse avanço de artistas fotógrafos sobre o tema do ambiente construído significa inventar as possíveis origens de muitas das abordagens do ambiente construído que aparecem nas proposições artísticas de natureza fotográfica no contexto da arte contemporânea, especialmente nas propostas que aparecem agora nas primeiras décadas do século XXI. O que chamo de “invenção” das origens tem como objetivo identificar, dentro de uma perspectiva histórica mais ampla que tematiza a representação da arquitetura na fotografia, o momento em que a relação entre fotografia e arquitetura constituiu-se como um território de compartilhamento de princípios ou de modos de se relacionar com o ambiente construído, em detrimento de uma relação representacional da ordem da submissão (a fotografia servindo ao registro da arquitetura). É nesse sentido que o contexto norte-americano de 1960 e 1970 reuniu uma série de experimentos e propostas na relação fotografia e ambiente construído que são hoje importantes de analisar para compreendermos determinados parâmetros que herdamos, inclusive e especialmente se quisermos subverter esses parâmetros.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Robert et al.. New topographics. New York: Steidl, 2009.
- BECHER, Bernd e Hilla. Typologies. Cambridge: MIT Press, 2004
- COLEMAN, A.D. Latent image: american yawn, irish wail. The Village Voice, october 5, 1972.
- DESMARAIS, Charles. Topographical error. Afterimage 3, n. 5, nov. 1975. p. 10-11.
- FRANK, Robert; KEROUAC, Jack. The americans. New York: Steidl, revised edition, 2008. [1959].
- HARRIS, Steven; BERKE, Deborah (Ed). Architecture of the Everyday. Princeton: Princeton Architectural Press, 1997.
- KOCH, Lucia. Lucia Koch: arte bra. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- LEFEBVRE, Henri. Quotidienneté, Encyclopædia Universalis [en ligne]. Último acesso em 12 de jan. de 2015.
- MCLOAD, Mary. Henri Lefebvre's critique of the everyday life: an introduction. In: HARRIS, Steven; BERKE, Deborah (ed). Architecture of the everyday. Princeton Architectural Press, Yale Publications on Architecture, 1997.
- REISEWITZ, Caio. Água escondida. São Paulo: Editora BEI, 2014.
- RISÉRIO, Atnônio. A cidade e as águas. In: REISEWITZ, Caio. Água escondida. São Paulo: Editora BEI, 2014. S.p.
- ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present. Cambridge: Architectural League of New York, MIT Press, 1987.
- ROBINSON, Cervin. Architectural photography: complaints about the standard product. Journal of Architectural Education (JAE), v. 29, n. 2, nov. 1975. p. 10-15.
- ROUILLE, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.
- RUSCHA, Edward. Twenty-six gasoline stations. Los Angeles: Ed Ruscha, 1969.
- RUSCHA, Edward. Small fires and milk. Los Angeles: Ed Ruscha, 1970.
- RUSCHA, Edward. Every building on the sunset strip. Los Angeles: Ed Ruscha, 1966.
- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, Editora UFRGS, 2004.
- SHORE, Stephen; TILLMAN, Lynn. Uncommon places. New York: Aperture, 2005.
- SHORE, Stephen. American surfaces. New York: Phaidon Press Inc., 2008.
- SCHWARZER, Mitchell. Zoomscape: architecture in motion and media. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- THORNTON. Is it necessary to ask what they mean? The New York Times, Sunday, mar. 7, 1971. Photography section.
- VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise; IZENOUR, Steve. Learning from Las Vegas. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- VIDLER, Anthony. The architectural uncanny: essays on the modern unhome. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- WOODS, Mary N. Beyond the architect's eye. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.